

UNIVERSIDADE DE LISBOA
Faculdade de Letras

Departamento de Literaturas Românicas



Camilo e Eça: O Apelo do Horror

Teresa Manuela Vasques Fadista da Cruz Rosado

Mestrado em Estudos Românicos
- Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea -

2004
UNIVERSIDADE DE LISBOA

Faculdade de Letras

Departamento de Literaturas Românicas



Faculdade de Letras

Camilo e Eça: O Apelo do Horror

Teresa Manuela Vasques Fadista da Cruz Rosado

Orientador: Prof. Doutor Ernesto Rodrigues

Mestrado em Estudos Românicos
- Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea -

2004

Índice

	PÁG.
INTRODUÇÃO	4
CAPÍTULO I	
Breve Escorço da Ficção Gótica	12
CAPÍTULO II	
Implicações da Ficção Gótica na Novelística de Camilo	25
CAPÍTULO III	
Contributo para uma Definição de Fantástico	58
CAPÍTULO IV	
A Experiência Fantástica de Eça	79
CONSIDERAÇÕES FINAIS	115
BIBLIOGRAFIA	120

INTRODUÇÃO

Este capítulo introdutório fará uma breve apresentação dos pontos a tratar, bem como da respectiva articulação. Deverá, pois, servir como guia de orientação do texto, permitindo uma melhor compreensão da estrutura adoptada e dos conteúdos a explorar em cada capítulo, que, no final, deverão ser compreendidos como um todo coeso. Conceder-se-á alguma atenção à escolha do termo **horror**, explicitado no título, e dos autores tratados. Sempre que necessário, far-se-á alusão a obras de outros autores, que, de algum modo, possam complementar e ilustrar determinados aspectos das literaturas gótica e fantástica.

Nos capítulos seguintes, tentaremos dar uma visão histórica do romance gótico, nomeadamente, a sua emergência no contexto literário europeu e, principalmente, português, e as implicações em termos da produção literária de Camilo Castelo Branco. De entre as obras deste autor seleccionámos “Maria! Não me mates, que sou tua mãe!” (1848), “O Esqueleto” (1848), *Anátema* (1851), *Mistérios de Lisboa* (1854), “A Caveira” (1855), *Livro Negro de Padre Dinis* (1855), e “Maria Moisés” (1876), inserido nas *Novelas do Minho*, cuja análise permitirá esboçar os contornos que a literatura gótica assumiu na obra deste escritor. Ter-se-á, igualmente, em consideração a tradução que Camilo fez de *A Freira no Subterrâneo* (1872).

Visto que a literatura fantástica é descendente directa do romance gótico, estabelecer-se-á, no terceiro capítulo, a ligação entre ambos, sendo conferida especial atenção às origens do fantástico e às características que fazem dele um género literário. Para além disso, iremos descortinar, no quarto capítulo, aspectos do fantástico em

algumas obras de Eça de Queirós. Entre elas: *Prosas Bárbaras* (1866 / 1867), *O Mistério da Estrada de Sintra* (1870), *O Mandarim* (1880) e alguns contos.

Apesar de a relação Eça / Camilo surgir, frequentemente, envolta em polémicas, divergências e críticas mútuas, é interessante atestar que ambos, numa primeira fase das suas vidas literárias, responderam ao apelo do horror (que se fez sentir, casualmente, em momentos posteriores), realizando, sob a sua égide, uma parte significativa das suas obras, ainda que sob diferentes vertentes. Este culto da imaginação, do sonho, da fantasia, do exotismo e do mórbido, pertence, na obra dos dois escritores, à comunidade do horror, imbuído de goticismo em Camilo e influenciado em Eça pelo fantástico em voga no século XIX.

O horror tem sido fonte de atracção e de inspiração de escritores desde sempre, assumindo as mais variadas formas – sobrenatural, macabro e crime. A estranheza em que o horror mergulha explica o fascínio que o mesmo continua a exercer entre leitores de todas as raças e credos, pois o chamamento do desconhecido é irresistível, principalmente quando acedemos a ele através das páginas de um livro, sem ter de abandonar a tranquilidade do lar.

O horror é, usualmente, associado a imagens de série B, ou seja, vampiros, múmias, mortos-vivos, monstros gigantes ou personagens como Freddie Kruger ou Michael Myers, celebrizadas pelo cinema. Deste modo, muitos leitores encaram o horror como o resultado de uma combinação entre males de origem inexplicável e a invasão do mundo racional por elementos sobrenaturais. Todavia, o metaempírico não é uma característica essencial do horror, acabando, mesmo, por agir contra os seus objectivos, na medida em que o horror sobrenatural lida com criaturas e situações das quais, *a priori*, duvidamos, ao passo que o horror real, movimentando-se no domínio do

racionalmente aceitável, causa mais impacto. Para que o horror surta efeito, é imperativo que o leitor sinta um apelo pelo choque cruel a que as personagens são submetidas, o que implica, posteriormente, uma aquiescência com a sua condição e uma reacção emotiva por parte do leitor, que se pode consubstanciar em medo, pena ou abalo. Este é, aliás, um dos requisitos essenciais do horror. Por isso, a eficácia do elemento horrífico depende do leitor e do nível de intrusão que este lhe permite alcançar.

Apesar de não ser um género literário, o elemento horrífico pode ser assimilado por vários géneros, como, por exemplo, o gótico e o fantástico, que encontram nos elementos temáticos do horror a essência do enredo¹. Por vezes, esses elementos não chegam a ultrapassar os limites da fantasia, orquestrando a história numa teia de acontecimentos impressionantes, mas que se encaixam nos parâmetros do real. O permanente confronto entre bem e mal, o lado sombrio da alma humana e o desenvolvimento psicológico e moral das personagens são os três principais vectores a partir dos quais se desenvolve o horror. Normalmente, a presença do mal, em oposição ao bem, é personificada por uma personagem que, no final, poderá redimir-se, chegando mesmo a conquistar o afecto dos leitores. O aparecimento de alguém que age contra a norma na rotina das personagens ou mesmo a manifestação sobrenatural concorrem para que o inesperado, o imprevisível e o incontrolável dominem a narração, conduzindo a uma situação de perigo, que pode assumir duas formas: o perigo físico ou o perigo psíquico, embora haja casos em que ambos convivem harmoniosamente. A perda da

¹ Clive Bloom define o horror em oposição ao gótico, colocando-os ao mesmo nível. Não é esta a perspectiva adoptada neste estudo, pois consideramos que o horror é um dos aspectos mais importantes da ficção gótica, nomeadamente a nível da reacção manifestada pelas personagens e até mesmo pelos leitores. Todavia, a distinção feita por Clive Bloom entre os dois termos parece-nos esclarecedora: “If the gothic is concerned with the manipulation and exploration of feeling (human) then horror is more closely concerned with the manipulation of effect.” In: *Gothic Horror*, 1998, p. 11.

sanidade mental é, no entanto, mais frequente, nomeadamente na novela camiliana, em que a corrupção de valores e o questionamento da realidade são factores determinantes.

Em suma, o mal desencadeia o caos, que, por sua vez, coloca em perigo as personagens. A articulação destes elementos originará, consequentemente, uma sensação de horror no leitor. Convém, todavia, explicitar os rudimentos da insinuação maléfica, o elemento primordial da cadeia do horror. São eles: o **fatalismo** que paira sobre a vida e o destino de algumas personagens, do qual não há evasão possível e daí, a sua natureza incontrolável; a **vingança**², que preenche o estado de espírito do vilão e dita todos os seus passos; a **decadência** moral e física; o **teste aos limites da vítima**, levando-a a evoluir positivamente ao longo da diegese, através do confronto com injustiças e vicissitudes, do triunfo sobre o medo e a autocomiseração, da perseverança e do compromisso moral. O horror acarreta sempre uma dose de tragédia, cujo valor deve muito à concepção aristotélica, segundo a qual se inspira a pena e o temor nos leitores para, finalmente, o efeito de catarse ocupar o pódio, pela justa punição do vilão.

O facto de o horror lidar com temas como a natureza real do mal, o trauma, a dor e a morte, para que as personagens se debatam com eles e os ultrapassem, crescendo na sua dimensão humana, não os torna seus exclusivos, embora a aproximação feita a estas linhas temáticas seja metaforicamente diferente, visto que o quotidiano normal das personagens vai, progressivamente, mergulhando cada vez mais fundo no insólito.

Por fim, salientamos a importância do papel do leitor³ na manutenção do aspecto horrífico, cuja resposta emocional ao mesmo culmina na satisfação em testemunhar o

² A vingança surge como dever sagrado, transformando as personagens em criminosas e fazendo-as perder o equilíbrio psíquico, para conseguirem atingir os seus objectivos de ódio. Depois de accionada a vingança, o vilão assiste à sua consumação e à tragédia que a mesma acarreta. Depois disso, é frequente o arrependimento e o remorso.

³ Hans Robert Jauss sublinha a relevância do leitor, acrescentando que este é uma entidade activa no processo narrativo: “No triângulo formado pelo autor, a obra e o público, este último não é de forma

desenvolvimento lógico dos acontecimentos, ao longo de todo o processo de revelação que constitui a narrativa. Além disso, a natureza desagradável dos episódios explanados é ultrapassada pela fruição de leitura da narrativa, enquanto realidade lógica e organizada. O desejo de saber mais e o *suspense* funcionam, pois, como estímulos da leitura, visto que este processo implica a revelação dos segredos.

O horror é um dos elementos dominantes do Romantismo em Portugal. Todavia, este gosto pelo macabro remonta à Idade Média, época em que eram frequentes as composições de tom popular e final trágico, designadas por baladas. A balada foi recuperada da tradição oral medieval, através das recolhas de poesia tradicional, influenciando a produção literária do século XIX. Assim, é comum o aparecimento de uma alma penada que luta pela sobrevivência do amor depois da morte, numa tentativa de alcançar a felicidade nunca experimentada em vida⁴. Esta linha temática é levada ao seu expoente máximo por Soares dos Passos em “O Noivado do Sepulcro” (1852), embora António Feliciano Castilho, em *A Noite do Castelo* (1836) e Almeida Garrett, com *Frei Luís de Sousa* (1843), já tivessem enveredado por este tema baladesco e ambas as narrativas, tipicamente românticas, assentem no regresso de um espectro, cuja fúria irá desenvolver o desejo de vingança e arrastar para a perdição a mulher traidora. No caso de *Frei Luís de Sousa*, racionaliza-se o sobrenatural⁵, substituindo-se o espectro, pelo súbito aparecimento do marido que todos julgavam morto. As guerras, sobretudo as medievais, justificavam o desconhecimento do que realmente acontecera,

alguma um elemento passivo, que apenas reagiria em cadeia, mas antes uma fonte de energia que contribui para fazer a própria história. A vida da obra na história não é pensável sem a participação activa daqueles a quem se dirige.” In: *A Literatura como Provocação*, 1993, pp. 56 – 57.

⁴ O texto poético *Lenore* (1773) de Göttfried August Bürger (1747 – 1794) marca o início da utilização do espectro como motivo literário.

⁵ Atribuição de uma explicação lógica e racional a tudo quanto dentro da narrativa se insinuou como sobrenatural: de situação em situação acabamos por desembocar no reino do verosímil e do real. Entramos, pois, no domínio do sobrenatural explicado, desenvolvido, com mestria, por Ann Radcliffe nos seus romances góticos.

favorecendo a ambiguidade. A aparição do fantasma na literatura tem origem na tradição popular, à qual não são alheios alguns pressupostos religiosos do mundo ocidental, na medida em que a figura fantasmagórica permite estabelecer um elo entre a vida e a morte, desvendando alguns mistérios do além. A sua principal função é, contudo, interferir na acção, quer ajudando a vítima, quer atrapalhando o seu percurso⁶. Curiosamente, esta aparição de um fantasma do passado tem implicações no futuro das personagens, funcionando, paradoxalmente, como fantasma do futuro.

A temática do regresso dos mortos foi desenvolvida durante o século XVIII, sobretudo pelo teatro inglês da época isabelina⁷, cujos excessos viriam a ser condenados pelo racionalismo dos períodos posteriores. A par do teatro isabelino, aparecem a balada macabra e o romance gótico, materializações de uma nova literatura, que utilizaram como modelo a balada popular. Em todas estas formas literárias, o espectro começou por intervir de forma violenta e decisiva, mas, acabando por ceder às exigências do racionalismo, deu origem ao sobrenatural explicado, que teve em Ann Radcliffe⁸ uma das principais precursoras, por exemplo, na obra *O Italiano* (1797). Ao longo da sua leitura deparamo-nos com fenómenos aparentemente sobrenaturais:

⁶ A diferença entre sobrenatural positivo e sobrenatural negativo reside justamente no tipo de intenção face à personagem. Deste modo, o primeiro serve de coadjuvante na superação de obstáculos e adversidades, ao contrário do segundo, que pretende prejudicar e transtornar a vida das personagens.

⁷ Também conhecido por teatro shakespeariano. No enredo de *Hamlet*, é evidente o recurso ao espectro do pai recentemente morto, visionado pelo jovem príncipe dinamarquês. Aqui, a sua função é alertar Hamlet para os perigos que terá de enfrentar.

⁸ H.P. Lovecraft, no seu estudo *Supernatural Horror in Literature* (1945), considera a explicação racional dos estranhos acontecimentos uma provocação por parte de Mrs. Radcliffe, discordando dela, na medida em que a construção do sobrenatural nos seus romances é demasiado convincente para ser desmoriada no fim: “Mrs. Ann Radcliffe (1764 – 1823), whose famous novels made terror and suspense a fashion, and who set new and higher standards in the domain of macabre and fear-inspiring atmosphere despite a provoking custom of destroying her own phantoms at the last through labored mechanical explanations.” (1973, p. 27)

“– Julgais que vamos conseguir apanhar essa personagem? A julgar pela presteza com que se esgueirou, estou em crer que só pode ser coisa sobrenatural. Extraordinárias são também as circunstâncias de que a aparição tem sido rodeada.”⁹

*

“– Ai senhor! – bradou Paolo, de repente. – Que é aquilo que eu vejo além no céu?... Parece-me uma ponte! Mas está lá tão alta que não parece obra de humanos.(...) Dir-se-ia que foi o diabo quem a imaginou e dela se serve para saltar de umas nuvens para as outras!”¹⁰

O desenrolar da narrativa serve para nos convenceremos do contrário. Deste modo, ao invés de produzir ansiedades e terrores, *O Italiano* tem um efeito aliviador e catártico:

“Só agora Vivaldi descobria a explicação de circunstâncias que se lhe haviam afigurado sobrenaturais.”¹¹

De acordo com Maria Leonor Machado de Sousa, o que dita a inserção do fantasma pelos autores românticos é “a visão negativa do afastamento, que faz esfriar sentimentos e esquecer juras de quem fica e justifica a fúria vingadora de quem partiu” (Sousa, 1997: 172)¹². Em alguns registos pós-modernos, nomeadamente cinematográficos¹³, surge uma nova presença fantasmagórica – o *cyborg*: “the hero being born out of a psychological death of the human form with which its cybernetic parts are amalgamated” (Armitt, 1996: 80).

A poesia Pré-Romântica descobre uma fonte de emoções em lugares tenebrosos. Alguns dos principais vultos românticos, como Garrett, Camilo, Herculano e Castilho,

⁹ Ann Radcliffe, *O Italiano ou O Confessionário dos Penitentes Negros* (1797), 1979, p. 38.

¹⁰ Ann Radcliffe, *op. cit.*, p. 121.

¹¹ Ann Radcliffe, *op. cit.*, p. 231.

¹² *Dicionário do Romantismo Literário Português*.

¹³ É o caso do filme *Robocop*, de 1987, realizado por Paul Verhoeven.

animam as suas histórias através da surpresa, do macabro e do sobrenatural inquietantes. Mais tarde, Teófilo Braga, Álvaro do Carvalho e Eça de Queirós cultivam nos seus contos o gosto pelo fantástico, neles introduzindo elementos estranhos e lúgubres. Esta tendência na Literatura Portuguesa prolonga-se pelo século XX, sendo evidente na obra de vários escritores, como Mário de Sá-Carneiro, José Régio, Branquinho da Fonseca, José Rodrigues Miguéis e Domingos Monteiro, entre outros. Nesta literatura mais recente, o horror alimenta-se de preocupações existenciais, decorrentes da autoanálise e do sofrimento quotidiano que circunda toda a humanidade.

CAPÍTULO I:

BREVE ESCORÇO DA FICÇÃO GÓTICA

Since Horace Walpole's The Castle of Otranto, the geographical and architectural setting is one of the key elements in establishing a mood of suspense, anticipation and terror.

The Gothic is concomitantly bound to the place of evil, the locus horribilis where monsters reside, the victims are tortured and then devoured, and where unforgettable crimes have taken place."

CHRISTOPH GRUNENBERG¹⁴

O termo **gótico** é etimologicamente originário do latim *gothicu* (dos godos), tendo sido introduzido pelos italianos justamente para qualificar de bárbara toda a obra arquitectónica anterior ao Renascimento¹⁵. Este vocábulo começou, pois, por ser utilizado para designar uma escola arquitectónica muito antes de ser aplicado em contextos literários, e é nessa área que as características do estilo podem ser reconhecidas com maior facilidade, as quais serão, mais tarde, aproveitadas pela ficção gótica na criação de cenários.

¹⁴ "Unsolved Mysteries – Gothic tales from *Frankenstein* to the Hair Eating Doll"(pp. 159 – 212, *Gothic*, p. 195.

¹⁵ O gótico surge, pois, em oposição ao classicismo: "So although the Goths themselves never constructed a single cathedral, nor composed any gothic fiction, these later senses of Gothic still have a recognizable meaning by virtue of their polar opposition to the 'Classical' architectural and literary traditions derived from Greece and Rome. Accordingly, by the late eighteenth century 'Gothic' was commonly used to mean 'medieval', therefore 'barbarous', in a largely unquestioned equation of civilization with classical standards." In: Chris Baldick, *Introduction to The Oxford Book of Gothic Tales*, 1992, p. XII.

A arquitectura gótica teve a sua primeira manifestação em França, precisamente na *Ile-de-France*, região próspera e fértil a norte de Paris onde ainda hoje se pode encontrar um óptimo tipo de rocha calcária, resistente e fácil de trabalhar. Assim, em oposição à arte clássica, que procura o equilíbrio, a simetria e a harmonia das formas, a arte gótica, emergindo como elevação espiritual, baseia-se na repetição de linhas geométricas destituídas de preocupação orgânica, como se a proliferação dos ornamentos entrelaçados nos pudesse remeter para uma realidade sobrenatural. A evidente verticalidade de tais edificações, complexas mas requintadas, formalmente rigorosas mas de igual modo ricas em pormenores, torna perceptível a sua ascensão para Deus. Podemos, assim, afirmar que tanto a arquitectura gótica medieval (séculos XII-XVI), como o revivalismo gótico que dominou a Europa no século XIX e princípios do século XX, quiçá por influência do romance gótico cultivado na altura, parecem querer *desmaterializar* a pedra das catedrais, numa tentativa de realçar a força das linhas verticais.

Conclui-se, pois, que, para além de nos proporcionarem uma ambiência de mistério, as construções góticas alimentam também a imaginação de qualquer um. Fruto dessa imaginação é o romance gótico. A acção deste tipo de romance decorre, em geral, na época medieval, altura em que afloram as construções de estilo gótico – daí a escolha do termo **gótico** para o designar – e explora temas lúgubres e sinistros. Ingredientes mais que suficientes para alcançar um objectivo específico: suscitar o horror nos leitores, sentimento que continua a produzir os seus efeitos ainda hoje, tanto através da literatura como do cinema.

O romance gótico é um género de romance cultivado mais significativamente em Inglaterra, nos séculos XVIII e XIX, onde a presença de elementos sobrenaturais e criaturas grotescas constrói uma atmosfera de mistério e terror, sendo conferida grande importância a ambientes oníricos e carregados de tensão psicológica.

Horace Walpole (*O Castelo de Otranto*, 1764), Clara Reeve (*O Campeão da Virtude*, 1777, publicado em 2ª edição sob o título de *O Velho Barão*, 1778), Ann Radcliffe (*Os Mistérios de Udolfo*, 1794, e *O Italiano*, 1797) e Matthew Gregory Lewis (*O Monge*, 1796) são os nomes mais representativos do goticismo inglês. Walpole destacou-se como pioneiro desta escola literária, introduzindo as suas principais características, que iremos desenvolver adiante; Reeve segue as pisadas de Walpole, embora critique o exagero deste, incluindo, nos seus romances, leves doses de sobrenatural, para que a verosimilhança não sofra grande abalo; Radcliffe é a representante mais racional e sentimental do gótico, rótulo que se deve, especialmente, à implementação do sobrenatural explicado; em Lewis encontraremos uma expressão gótica mais extravagante e frenética, que ignora as justificações racionais e privilegia o fantástico.

Relativamente ao contexto português, salienta-se a escassez de romances góticos, devido, sobretudo, à “ausência de lendas nacionais, o que os nossos românticos lamentaram amargamente. Os castelos portugueses recordavam vitórias guerreiras dos primeiros tempos da nacionalidade e não casos amorosos” (Sousa, 1978: 268).

É, no entanto, possível aduzir algumas produções nacionais no âmbito do romance gótico: *O Cristão Novo* (1842), *A Estrela Brilhante* (1845) e *A Feiticeira do Douro*

(1847), de Eduardo Faria; *A Judia* (1845) por Augusto César Correa Lacerda; *Beatriz e o Aventureiro* (1848) e *A Alma do Justo* (1861), ambos de Guilherme Centazzi. Para além destes contributos, mencionados a título de exemplo, destacam-se os de Alexandre Herculano e de Camilo Castelo Branco. As obras de Herculano assumem já contornos de negro psicológico, visto que as lutas interiores de personagens como Eurico (*Eurico, o Presbítero*, 1844) e Vasco (*O Monge de Cister*, 1848) levam o primeiro ao desespero e o segundo ao crime.

A temática gótica infiltrou-se nos hábitos de leitura e de criação literária portugueses em meados do século XVIII. O gótico português alia ao castelo em ruínas o mistério dos cemitérios, atribuindo especial destaque a temas sepulcrais e melancólicos, como em “O Noivado do Sepulcro” (1852) de Soares dos Passos. Um pouco antes deste texto, já a revista *O Trovador* (1844) tem colaboradores que exploram tópicos lúgubres, como a morte, os cemitérios, os túmulos, os ciprestes e os fantasmas. Alguns deles foram João de Lemos, Pereira da Cunha, Rodrigues Cordeiro e L. A. Palmeirim.

Para o alvorecer desta nova sensibilidade contribuíram alguns escritores franceses (Hugo, Dumas, Stendhal, Benjamin Constant, Chateaubriand e Lamartine) e os românticos ingleses (Byron e Walter Scott), herdeiros de Shakespeare. As suas obras chegam a Portugal por via da tradução que, a partir de 1833, aumenta significativamente. Maria Leonor Machado de Sousa¹⁶ refere a falta de rigor dessas traduções, cuja principal finalidade era serem lucrativas, acrescentando que se realizavam “quase sempre através do francês e muitas vezes sem indicação do nome do autor” (Sousa, 1979: 19).

¹⁶ Esta estudiosa faz um levantamento das obras traduzidas nesta época, destacando *As Memórias do Diabo* (1842) de Frédéric Soulié e *O Judeu Errante* (1846) de Eugène Sue. In: *O ‘Horror’ na Literatura Portuguesa*, 1979, pp. 19 – 20.

A Idade Média interessou o romântico português mais do ponto de vista histórico e social que do tenebroso dos edifícios e dos ideais medievalistas. Daí que a corrente social do romance *negro* de Sue (nomeadamente *Os Mistérios de Paris*) caracterizado pela descrição minuciosa de espaços e de personagens, pelo estudo psicológico e pela análise de problemas sociais, tenha ganho, entre nós, mais seguidores, entre eles Camilo Castelo Branco: “Esta corrente é especialmente importante porque nela surge Camilo, quase poderíamos dizer que por essa corrente é Camilo. *O Livro Negro de Padre Dinis* e *Os Mistérios de Lisboa* são típicos do género *feuilleton*, como *O Esqueleto* (1848), *A Caveira* e *A Caveira da Mártir* revelam, no interesse pelo macabro, a influência de Mrs. Radcliffe, que Camilo muito admirou, e de Soulié. Mas em *A Caveira* e *Anátema* Camilo retoma, talvez inconscientemente, o tema das primeiras obras góticas – os filhos expiam as culpas dos pais” (Sousa, 1978: 270).

Horace Walpole é o primeiro a estabelecer uma ligação entre a arquitectura gótica e a literatura. *O Castelo de Otranto*, paradigma da literatura gótica, é a primeira obra de referência no género e o seu subtítulo – “*A Gothic Story*” – marca a primeira vez em que o termo foi utilizado em literatura, remetendo para o período em que se passa a acção: a Idade Média. Desde aí, a representação de espaços labirínticos e claustrofóbicos é associada à arquitectura gótica, tendo-se tornado convenção determinante para a ficção gótica. Este espaço é, desta forma, recriado para suscitar sentimentos de medo, horror e desespero nas personagens bem como nos leitores. É também a partir da publicação desta obra que “os escritores, sobretudo os autores de ficção e dramáticos, passaram a encarar a utilização do horror, em todos os seus

aspectos – sobrenatural, terror, macabro, crime –, como fonte possível de criação artística” (Sousa, 1979: 9), ainda que tais elementos se houvessem já insinuado na produção literária de épocas anteriores. O gótico como movimento literário terminou por volta de 1820, com a publicação de *Melmoth, o Viajante*, de Charles Mathurin, preparando o caminho para o Romantismo: “Whereas Romanticism proper is held to deal with the subtleties of human feelings and visions in various artistic expressions – mountains, rivers, dreams, for example – the gothic, according to this view, attempted to make these metaphorical insights real and actual. Real ‘castles’ were indeed built, and whole landscapes changed. In so doing, clearly, much of the metaphorical meaning was in danger of being lost. So the gothic may be seen with hindsight as a rather clumsy, externally orientated transition phase in the progress towards mature Romanticism” (Stevens, 2000: 14).

Tal como referimos, o legado de Walpole consubstancia-se em algumas características textuais, que, mesmo conhecendo uma modelação por parte dos vários escritores que cultivaram o romance gótico, se mantêm presentes em grande parte desses textos. O fascínio pelo passado parece-nos a mais óbvia, visto que se manifesta no espaço onde decorrem as narrativas góticas.

O gótico do século XVIII representa a reanimação de uma época passada, ou melhor, a percepção contemporânea dessa época, pois o rigor histórico não era o que mais importava os artistas, quer no âmbito da arquitectura, quer da literatura. Assim, os textos produzidos sob a influência do gótico idealizam e recriam o espírito e a atmosfera desse período, encontrando nas edificações góticas o cenário ideal. Por isso mesmo, este

género desenha muitas das suas imagens a partir do que a arquitectura gótica lhe oferece: castelos em ruínas, mansões intermináveis com alas desertas e corredores escuros, criptas ocultas e subterrâneos húmidos, conventos e mosteiros austeros, passagens secretas e portas interditas, através das quais se adivinha a presença tutelar dos espíritos que habitaram aqueles espaços megalómanos, são os elementos essenciais do cenário gótico enquanto localização espacial da narrativa¹⁷. Ganham, por este motivo, extrema importância na narrativa e são descritos pormenorizadamente. Vejamos, a título ilustrativo, uma passagem de *Eurico, o Presbítero*:

“O Mosteiro da Virgem Dolorosa estava situado numa encosta, no topo da extrema ramificação oriental das que a dilatada cordilheira dos Nervásios estende para o lado dos campos góticos. (...) Edifício sumptuoso, construído no tempo de Recaredo, as suas grossas muralhas de mármore pareciam, na verdade, quadrelas de castelo roqueiro; porque na arquitectura dos Godos a elegância romana era modificada pela solidez excessiva do edificar germânico ou saxónico, que os rudes visigodos do tempo de Teodorico e de Ataulfo haviam introduzido no Meio-Dia da Europa. (...) Os muros fortíssimos daquele vasto edifício, as suas portas tecidas de ferro e carvalho, as estreitas frestas, que apenas lhe deixavam penetrar no interior uma luz duvidosa, os tectos ameaçados e, finalmente, os fossos profundos que o circundavam, tudo o tornava acomodado para larga defesa.”¹⁸

Ainda é possível detectar, em autores actuais, esta atracção pela Idade Média. Um exemplo axiomático é o romance *O Nome da Rosa* (1980) de Umberto Eco, em que um dos elementos mais intrigantes da narrativa é, justamente, o espaço labiríntico onde se desenrola a acção. Este espaço é, frequentemente, uma metáfora da confusão da mente da personagem, ao mesmo tempo que, tratando-se de um local claustrofóbico, aprisiona

¹⁷ Este cenário é essencial a ponto de ser aceitável num tempo posterior à Idade Média: “In principle and in practice it is perfectly possible to have a Gothic story set in the author’s own time, provided that the tale focuses upon a relatively enclosed space in which some antiquated barbaric code still prevails. For instance, Conan Doyle’s story ‘The Adventure of the Speckled Band’ is set at a time within the living memory of all its first readers, but within an ancestral mansion locked into an archaic form of domestic tyranny. In: Chris Baldick, *op. cit.* p. XV.

¹⁸ Alexandre Herculano, *Eurico, o Presbítero* (1844), 1986, pp. 88 – 89.

a liberdade da personagem, alcançada no final da narrativa, depois de se debater com uma crueldade destrutiva:

“Bárbara recuperou pouco a pouco o sossego do espírito. Recomendaram-lhe que não torturasse a memória a renovar a cadeia dos acontecimentos passados. A mudança de vida devia produzir aquelas melhoras. O primeiro alívio que recebeu a desgraçada foi uma sala espaçosa, arejada, com muita luz, e janelas para um jardim.”¹⁹

Juntamente com este ambiente, são convenções fulcrais do romance gótico certos tipos de personagens: um vilão tirano e malévolo, que normalmente pertence à nobreza; uma heroína inocente, modelo de virtude e de abnegação, perseguida ao longo de toda a narrativa, vítima das maiores atrocidades; e um herói ou heroína de alto calibre moral, supostamente humilde, pois no final revela-se a sua verdadeira identidade, que é a de um homem ou mulher nobre:

“– Que significam tão furiosos ímpetos [?] – disse Jerónimo. – O momento é de bodas?

– É, sim – disse Teodoro. – Não resta nenhum outro!

– Mostrai-vos insensato, mancebo! – opinou o marquês. Julgais que nós daremos ouvidos a arroubos de paixão, nesta hora de infortúnio? Que pretensões são as vossas a respeito da princesa?

– As de um príncipe – disse Teodoro. – As do legítimo soberano de Otranto. Este reverendo padre, que é meu pai, informou-me de quem sou.”²⁰

Por vezes, a opressão aristocrática medieval é representada pelo despotismo religioso que, alicerçando-se num cristianismo adulterado, pratica actos hediondos, como acontece, por exemplo, em *A Freira no Subterrâneo*, traduzida por Camilo Castelo Branco, e na figura do padre Schedoni em *O Italiano*:

“Schedoni tinha razões para não pensar do mesmo modo; anunciou-lhe porém que era escusado esperar qualquer submissão da parte de um mancebo que se esquecera

¹⁹ Camilo Castelo Branco (trad.) *A Freira no Subterrâneo* (1872), 2000, p. 147.

²⁰ Horace Walpole, *O Castelo de Otranto* (1764), 1978, p. 163.

dos princípios da religião, e fora ao ponto de insultar os ministros desta, durante os seus deveres de piedade. Contou o modo como Vivaldi se tinha comportado na igreja do Spirito-Santo; exagerou os factos que lhe eram desfavoráveis, inventou outros e pintou tudo com as cores da mais monstruosa impiedade. A marquesa, indignada, pediu-lhe conselho sobre o que era mister fazer; e o confessor não duvidou de que era chegado o momento da mais retumbante vingança. Quanto ao marquês, continuava a ser estranho a estas conspirações da mulher e do frade.”²¹

Quase sempre, as personagens representativas da igreja são consideradas autoridades religiosas, exteriorizando uma imagem totalmente oposta ao seu fundo verdadeiro enquanto seres humanos:

“– Quem sois vós, senhor – perguntou o frade, escandalizado –, para perguntardes uma coisa dessas? Desconheceis, pelos vistos, a regra da nossa casa. Sabeis que um religioso não pode passar a noite fora do convento sem incorrer nas mais severas penas. E o padre Schedoni é mais incapaz que qualquer outro de violar as leis da comunidade. É um dos nossos mais piedosos cenobitas e poucos são os que, como ele, trilham a via da penitência. É o que se chama um santo! Passar a noite fora do convento, ele? Ora, ide até à igreja e lá o encontrareis.”²²

A manutenção do mistério é, pois, alcançada através de momentos de expectativa que contemplam a compaixão pela heroína e a antipatia pelo vilão. A articulação de todos estes elementos evita que a história enfraqueça, mantendo elevados níveis de *suspense* e de horror, explorando sentimentos contraditórios de medo / apreensão e curiosidade / indagação, que se operam no leitor a um nível secundário, na medida em que pertencem, em primeira instância, às personagens: “the gothic is particularly interested in exploiting the emotions, both by detailing the protagonist’s thoughts and feelings, and by asking that the reader identify with them. The principle of pathos, arousing feelings in the reader, is established as the primary pattern for consumption of these works, both fictional and visual. The gothic novel’s varied responses to this

²¹ Ann Radcliffe, *O Italiano ou O Confessionário dos Penitentes Negros* (1797), 1979, p. 104.

²² Ann Radcliffe, *op. cit.*, p. 98.

‘affective fallacy’ reminds the critic of its inheritance of the strategies and interests of the late-eighteenth-century culture of sentimentalism” (Ellis, 2000: 8 – 9). Numa perspectiva paradoxal, são também dados a experimentar ao leitor momentos de medo e de prazer, agradáveis enquanto leitura, cuja junção é alheia às personagens, pois estas, vivendo directamente acontecimentos tenebrosos, não desfrutam deles, já que ler uma história que narra acontecimentos assustadores situa-se numa ordem de experiência bastante diferente de realmente ser o sujeito desses acontecimentos. Neste paradoxo reside a explicação para o recurso do gótico aos excessos da imaginação, descurando o racionalismo e o empirismo, tendo em conta que, apenas configurando-se um mundo mais excitante que o real, é possível promover o espanto e o prazer do horror. Desta forma, evita-se uma aproximação à vivência quotidiana.

A prática de crimes de toda a índole, desde o roubo ao homicídio, inunda as páginas dos romances góticos, facto comprovado pelos textos camilianos a tratar no próximo capítulo, isto é, os crimes “são a pedra angular da estrutura da literatura de terror. (...) Nenhum romancista gótico se contenta com um único crime: o primeiro traz sempre a necessidade de muitos outros, é o início de uma cadeia de que às vezes, o próprio malvado se quer livrar, sem o conseguir” (Sousa, 1978: 59 – 60). O caso de Analeta dos Remédios em *Mistérios de Lisboa* é disso um exemplar modelo, na medida em que esta personagem, movida pela ganância, se envolve numa série de crimes, que começam pelo roubo, e que, gradualmente, aumentam de gravidade, culminando no derramamento de sangue. Isso acarreta a desgraça humana da própria personagem conspiradora e autora dos crimes, cujo castigo não é determinado pela

justiça institucional, mas pela justiça divina, por via do remorso desmedido. É, no entanto, o desejo de vingança que proporciona grande parte dos crimes, e que transforma as personagens em seres criminosos e ávidos de sangue.

A manifestação de um fenómeno sobrenatural marca, de igual modo, alguns textos góticos, concretizada, frequentemente, pela presença de um espectro. A obra precursora de Walpole também introduziu este motivo, fazendo referência a um elmo gigante, pertencente ao antepassado do verdadeiro herdeiro de Otranto, que assombra a vida do vilão Manfredó até conseguir devolver a Teodoro a sua condição nobre:

“Irritado com tão lamentoso alarido e receando nem ele sabia o quê, avançou destemidamente... Mas, que triste espectáculo se mostrou a seu paterno olhar!... Viu o filho esmagado, ainda semienterrado por debaixo de um elmo gigantesco, porventura cem vezes maior que o elmo de um homem normal, encimado por proporcional quantidade de plumas negras.

(...)

No decorrer da refrega, alguns dos presentes tinham corrido para a igreja matriz, sita perto do castelo, e haviam regressado de boca aberta, declarando que o elmo da estátua de Alfonso tinha desaparecido. Quando tal ouviu, Manfredó ficou num verdadeiro frenesi.”²³

A violação da campa de uma personagem, normalmente feminina, recorrente em alguns textos, é causada pela dificuldade em aceitar a morte, e pela culpa de uma felicidade não cumprida que essa perpétua ausência deixa. Estando junto ao cadáver, a noção da morte desaparece, sendo substituída por uma existência viva :

“Fui buscar uma pá à casa das ferramentas e comecei a cavar com todas as minhas forças até raspar no caixão; ajoelhei lá dentro e cavei com as mãos de modo que a madeira começou a estalar à volta dos pregos; estava quase a atingir o meu objectivo quando ouvi um suspiro por cima de mim, vindo de alguém que estava inclinado na borda da cova. «Se pelo menos conseguisse levantar a tampa», murmurei, «espero que deem a terra por cima de nós os dois!» Continuei a esgravatar ainda com mais energia. Ouvi outro suspiro perto da minha cabeça. Pareceu-me sentir o hálito quente a cortar o

²³ Horace Walpole, *O Castelo de Otranto* (1764), 1978, pp. 35 e 38.

vento. Sabia que não havia nenhum ser vivo ali perto; contudo, tal como quando se sente alguém que se aproxima na escuridão, tinha a certeza que Cathy estava ali, não debaixo da terra mas ao meu lado.”²⁴

Para dar credibilidade à história, orientada pelas directrizes expostas, o escritor gótico serve-se de um estratagema amplamente reconhecido, que consiste na referência a um manuscrito de onde se copia todo o enredo. Assim, o autor relega o seu papel para o de simples transcritor, numa tentativa de retirar à narrativa a sua ficcionalidade, para a fazer parecer verdade. Mas, como afirma Oscar Tacca, “o romance nunca é verosímil: finge verosimilhança. O romance de transcritor, portanto, finge que finge. Ou, melhor dizendo, a sua verdadeira proposta seria: vamos fingir que isto (que lemos) não é fingimento (mas sim ‘documento’). Tal superfetação (como lhe chamava desdenhosamente Balzac), vista assim, parece um artifício complicado. O que o autor-transcritor propõe ao leitor não é a realidade, mas (como dizia Barthes) um *efeito de realidade*” (Tacca, 1978: 59 – 60).

Horace Walpole teve como objectivo traçar um quadro dos costumes e da vida doméstica de um período remoto e rico em superstições alimentadas pelo cenário gótico. Ao transpor num romance o seu próprio fascínio pela época medieval (tanto, que reconstruiu a sua propriedade em Strawberry, dando-lhe aspecto de castelo gótico) deu origem a uma estrutura-narrativa-paradigma (assim classificada por Manuel João Gomes) que ditou as regras de construção de um romance gótico, e a sua importância vale sobretudo por isso e não tanto pela qualidade literária do seu texto: “What it did

²⁴ Emily Brontë, *O Monte dos Vendavais* (1847), 1997, pp. 303 – 304.

above all else was to create a novel type of scene, puppet-characters, and incidents; which handled to better advantage by writers more naturally adapted to weird creation, stimulated the growth of an imitative Gothic school which in turn inspired the real weavers of cosmic terror – the line of actual artists beginning with Poe” (Lovecraft, 1945: 25).

Para concluir, o recurso ao termo gótico começou por designar um fenómeno histórico, cultural e literário que preteria a razão em favor da emoção. Apesar de ser viável uma balização cronológica desse fenómeno, a utilização do termo transcende a passagem das décadas e dos séculos, conhecendo, actualmente, um vasto leque de significados e associações, pois o seu campo semântico tanto inclui manifestações artísticas, na literatura, na música²⁵, no cinema²⁶ e na televisão²⁷, como um modo de estar na vida, que se reflecte, sobretudo, exteriormente: na maneira de vestir, na preferência pela cor negra e na atitude excêntrica. Por isso, é possível encarar o gótico mais como uma tendência que um movimento, que se manifesta através do pensamento, dos sentimentos e das formas de expressão estética e artística.

²⁵ The Cure, Sisters of Mercy, Marilyn Manson são alguns dos nomes do rock internacional, que surgiram nas décadas de 70 / 80, numa fase pós-*punk*, cujas letras, e principalmente actuações, são dominadas pelo revivalismo gótico.

²⁶ Tim Burton é um dos realizadores actuais que nos têm oferecido produções cinematográficas em que predomina a estética gótica, por exemplo, nos filmes *Batman* (1989) e *O Regresso de Batman* (1992), onde o próprio nome da cidade – Gotham City – parece derivar do adjetivo *gothic*; *Eduardo Mãos de Tesoura* (1990) e a adaptação da obra *A Lenda do Cavaleiro sem Cabeça* (1999) de Washington Irving. Também os primeiros filmes de Alfred Hitchcock, da sua fase europeia, denotam aspectos do gótico a nível da caracterização dos actores e do cenário, como *The Lodger* (1926).

²⁷ As séries *The Addams Family* (1964 – 1966), mais tarde adaptada ao cinema e *Twin Peaks* (1990 – 1992), de David Lynch são exemplos inequívocos.

CAPÍTULO II:

IMPLICAÇÕES DA FICÇÃO GÓTICA NA NOVELÍSTICA DE CAMILO

*Camilo desvendou, como ninguém, o aspecto fúnebre das cousas,
aquele véu lutuoso em que elas se desdobram na escuridão,
e o das almas que se apagam ao sopro do Averno.*

TEIXEIRA DE PASCOES²⁸

Por volta de 1836, verifica-se em Portugal um crescente interesse pela literatura e um aumento pelo desejo de criação, resultantes, em grande parte, da (lenta) proliferação da sensibilidade romântica entre nós. Até 1840, as traduções francesas, inglesas e alemãs são, juntamente com jornais e revistas, os principais veículos de transmissão dessa sensibilidade²⁹. Como é sabido, o conceito de Romantismo é de tal forma complexo, que assumiu várias facetas e inspirou definições desencontradas. Apesar de ter chegado tardiamente a Portugal, isso não impediu os nossos escritores de usufruírem das suas diferentes vertentes³⁰, entre as quais se destacam “o complexo sentimental da poesia dum Herculano, dum Garrett, dum Soares de Passos, ou o melodramático do teatro dum Mendes Leal, e até se ajustar ao romanesco e ao patético das primeiras novelas de Camilo” (Coelho, 1946: 74).

²⁸ *O Penitente* (1942), 2002, p. 60.

²⁹ De salientar o contributo do goticismo iniciado por Horace Walpole em *The Castle of Otranto* (1764) e dos romances negros de Clara Reeve e de Ann Radcliffe no desenvolvimento do Romantismo, especialmente, no que diz respeito à exploração de temas lúgubres e ao carácter melancólico das personagens.

³⁰ A respeito deste assunto, disse Jacinto do Prado Coelho: “Convidados de última hora, provámos avidamente de todos os pratos.” In: *Introdução ao Estudo da Novela Camiliana* (1946), 2001, p. 81.

Também a formação de Camilo Castelo Branco como novelista percorre várias referências literárias. Não pretendendo fazer um levantamento exaustivo das influências do nosso autor, limitar-nos-emos a referir as que nos parecem mais relevantes para a compreensão da sua primeira fase literária. Em termos de produção nacional, Camilo aprecia os mestres do Romantismo (Garrett, Herculano e Castilho), não deixando, no entanto, de reconhecer, o valor de outros autores, como Soares de Passos, Júlio César Machado, Rebelo da Silva ou Bulhão Pato. No domínio da literatura estrangeira, inspira-se nos franceses Chateaubriand, Charles Nodier, Lamartine, Vítor Hugo e Eugène Sue³¹, de todos, o que conseguiu arrancar de Camilo a impressão mais intensa, ao ponto de os seus *Mystères de Paris* (1842) induzirem os *Mistérios de Lisboa* (1854). Relativamente às literaturas inglesa e alemã, sobressaem os nomes de Hoffman, Macpherson, Goethe, Walter Scott, Ann Radcliffe³² e Byron.

Todos estes autores terão contribuído, directa ou indirectamente, para a concepção da novela camiliana, que na sua fase inicial, se caracteriza pelos enredos romanescos, assinalados por factos surpreendentes e situações humanas de excepção, neles prevalecendo a tonalidade *negra* necessária para provocar o horror nos leitores. Chegados a este ponto, e antes de passarmos à análise crítica dos textos seleccionados, convém distinguir entre dois termos que complementam a finalidade um do outro. Referimo-nos a **gótico** e a **horror**, ambos aplicáveis ao tipo de novela camiliana que iremos abordar em seguida. Assim, a noção de **gótico** relaciona-se com a criação de um

³¹ Não nos referimos ao realismo social que tanto Hugo como Sue exploram, mas sim ao culto do estoicismo das personagens e da trama de vinganças.

³² Há várias referências a Ann Radcliffe nas obras camilianas contempladas neste estudo. Por exemplo: “– Graças, Sra. Duquesa. Querem convencer-me de que o hóspede do Senhor Visconde é um velho de trinta anos, que anda por cá fugido dos romances negros de Radcliffe!!” In: *Livro Negro de Padre Dinis II*, p. 1350.

determinado tipo de cenário em que as personagens se movem e interagem, ao passo que a de **horror** remete para o desencadear de uma reacção, tanto por parte das personagens, como, e principalmente, por parte dos leitores.³³

As obras *Anátema*³⁴ (1851)³⁵, *Mistérios de Lisboa I, II e III* (1854)³⁶ e o *Livro Negro de Padre Dinis I e II* (1855)³⁷ ilustram uma tendência que marcou a primeira fase da novelística camiliana, que António José Saraiva e Óscar Lopes, na sua *História da Literatura Portuguesa*, definiram como “a tendência melodramática para o enredo de perseguição, expiação e terror macabro através de várias gerações de uma mesma família, com enjeitados, raptos, prisões, crimes, reaparições e reconhecimentos inverosímeis. Camilo procura satisfazer assim o gosto do romance negro de aventuras, lançado pelo pré-romantismo inglês (H. Walpole e Ana Radcliffe) e afim do melodrama de Pixérécourt, e de que Soulié, Nodier, Féval, Sue e o próprio Vítor Hugo foram os principais transmissores” (1987: 848). A produção literária do primeiro Camilo evidencia, também, traços que acompanharão toda a sua vida de escritor: a dramaticidade, o confronto entre o Bem e o Mal, o sofrimento ampliado a todas as personagens, consequência do desrespeito pelos códigos morais e sociais e a punição dos culpados.

³³ Segundo Anne Williams, uma das convenções da ficção gótica é agradar ao leitor, assustando-o. In: “Edifying Narratives – The Gothic Novel, 1764 – 1997”, *Gothic*, 1997, p. 126.

³⁴ Este título poderá ter sofrido a influência da leitura de *Notre Dame*, de Hugo: “A essas horas Timóteo de Oliveira, o seminarista da prima-tonsura, não curava das despesas de um bom baptizado. Metido na sua cela, apoiava a face cadavérica entre as mãos, e repetia, mas com mais verdade, a expressão de Cláudio Frollo quatrocentos anos antes: – Anátema.” (p. 36)

³⁵ Esta é a data da 1ª edição, da responsabilidade de Francisco Gomes da Fonseca, livreiro e editor do Porto. No entanto, as colunas dos jornais *A Semana* (Lisboa) e *O Portugal* (Porto) já haviam publicado alguns capítulos. Utilizaremos, ao longo deste capítulo, a recente edição de Ernesto Rodrigues das Edições Caixotim.

³⁶ É no ano de 1854 que os *Mistérios de Lisboa* são postos à venda, apesar de anteriormente publicados em *O Nacional* (do nº 52, de 4 de Março de 1853, ao nº 25, de 31 de Janeiro de 1855).

³⁷ A 1ª edição, de Francisco Gomes da Fonseca, traz a seguinte indicação no frontispício: «Continuação dos *Mistérios de Lisboa*», embora seja um romance autónomo.

Partindo, agora, para o levantamento dos principais processos a que Camilo recorreu para edificar um ambiente gótico e suscitar o horror, criando, assim, as obras a que já aludimos (e que ilustram a tendência para o romance negro de aventura), começamos por detectar uma necessidade, por parte do narrador, na conquista da credibilidade. Deste modo, e à semelhança do que Ann Radcliffe faz nos seus romances góticos³⁸, o narrador da história camiliana sublinha o carácter verdadeiro dos acontecimentos a que irá dar voz, limitando-se o seu papel, à simples transcrição dos mesmos, a partir de um velho manuscrito encontrado:

“(...) aspiro o pó que se volatiza de um manuscrito roído da traça que aqui tenho a meu lado, e do qual vou extraindo esta mirífica história.” (*Anátema*, p. 32)

ou de um diário íntimo de alguma das personagens, também designado de biografia³⁹, facto esclarecido, por exemplo, na primeira parte dos *Mistérios de Lisboa*⁴⁰. Nas páginas que antecedem a história, intituladas “Prevenções”, podemos ler:

“Este romance não é meu filho, nem meu afilhado.

Se eu me visse assaltado pela tentação de escrever a vida oculta de Lisboa, não era capaz de alinhar dois capítulos com jeito. O que eu conheço de Lisboa são os relevos, que se destacam nos quadros de todas as populações com foro de cidades e de vilas. Isso não vale a honra do romance. Recursos de imaginação, se eu os tivera, não viria consumi-los aqui em uma tarefa inglória. E, sem esses recursos, pareceu-me

³⁸ A título ilustrativo, citaremos uma das obras de Ann Radcliffe: “Há anos, houve ali uma confissão que se relaciona com uma história de terror. Quando vi o assassino e o espanto de Vossa Mercê em o saber livre, veio-me à lembrança essa história. Vou dar-lha para a ler, quando voltar para o hotel; possuo o seu relato escrito pelo punho de um jovem estudante de Pádua, que se encontrava em Nápoles uns tempos depois de a dita confissão ser do domínio público.” In: *O Italiano ou o Confessionário dos Penitentes* (1797), 1979, p. 27.

³⁹ Neste caso, poderíamos até chamar-lhe autobiografia, já que a narração, a cargo de Pedro da Silva, é feita na 1ª pessoa: “Era eu um rapaz de catorze anos, e não sabia quem era.” (p. 25)

⁴⁰ Recorreremos à edição dirigida por Justino Mendes de Almeida sempre que aludirmos aos romances *Mistérios de Lisboa* ou *Livro Negro de Padre Dinis*, reunidos no mesmo volume.

sempre impossível escrever os mistérios de uma terra, que não tem nenhuns, e, inventados, ninguém os crê.⁴¹

(...)

Não, senhor. Este romance não é um romance: é um diário de sofrimentos, verídico, autêntico e justificado.”(pp. 297 – 298)

Contraria-se a ficcionalidade das novelas, através da adopção de um suposto processo de transcrição, o que acaba por dissolver a figura do autor: “A este afã de silêncio total e de eliminação do ‘autor’ correspondeu, sem dúvida, o nascimento de um recurso romanesco: o da transcrição. Recurso por detrás do qual se esconde um outro afã de maior alcance e implicação estética: a despersonalização, a objectividade, a verosimilhança. Como nenhum outro género, o romance pugna contra uma das suas dimensões fundamentais, contra aquela que mais ostensivamente preside ao seu nascimento: a ficção. O romance e o romanesco entram em conflito” (Tacca, 1983: 38).

Em o *Livro Negro de Padre Dinis*, chega-se mesmo a lançar uma hipótese de classificação literária que reforça a realidade dos eventos, considerando-se, este, um romance histórico:

“Cismeí longo tempo no modo como eu havia de ser-vos um leal narrador, sem ser importuno. Não se fazem tais milagres no romance histórico. Mondar os acessórios da essência deste complicado enredo seria matá-lo, porque até aqui, a meu pesar, vos digo, o filho de Fr. Baltasar da Encarnação, escrevendo a sua vida, parece ter escrito alguns centos de páginas para a revolução francesa.” (I, p. 1250)

⁴¹ Estas últimas palavras comportam a dualidade verdade / mentira, que originará uma outra: crença ou descrença do leitor perante os acontecimentos. Deste modo, se os considerarmos verdadeiros, acreditaremos neles e renegaremos o seu carácter ficcional.

De facto, verifica-se nesta obra uma interligação entre as personagens e a vida social e histórica do seu tempo, assim como a convivência com personalidades que realmente existiram. O duque de Cliton, mais tarde padre Dinis Ramalho e Sousa⁴², acaba por privar com Napoleão Bonaparte, sendo testemunha da Revolução Francesa. Todavia, estes dados não nos parecem suficientes para inserir o *Livro Negro* na categoria de romance histórico, já que Camilo apenas documenta certos eventos históricos para produzir o efeito de verdade, de forma a despistar o leitor, pois o seu objectivo é efabular à vontade. Aquilo que Maria de Fátima Marinho defende em *O Romance Histórico em Portugal* complementa esta ideia: “*Grosso modo*, poderemos dizer que no século XIX, é a fábula (a invenção) que se destaca, permanecendo a História numa espécie de cenário a que se faz apelo para criar a indispensável cor local que, minimamente, pode justificar a actuação de determinada personagem” (1999: 47). Concluindo, o *Livro Negro de Padre Dinis* não pode ser considerado romance histórico, na medida em que não há uma preocupação em reconstituir os acontecimentos reais tal como aconteceram⁴³. A única finalidade de Camilo é localizar a acção num tempo e num espaço facilmente reconhecíveis. Daí que as referências à Revolução Francesa sejam superficiais:

⁴² O protagonista de o *Livro Negro de Padre Dinis* sujeita-se a várias mudanças de identidade ao longo do seu percurso biográfico. Tais mudanças equivalem a mudanças que se operam na sua vida. Após o nascimento é entregue ao marquês de Luso, que, recorrendo ao auxílio de Laura, o educa nos seus primeiros anos, dela recebendo o nome de Sebastião. Mais tarde, Susana de Monfort leva-o para sua casa. O pai desta, Benoît de Monfort, afeiçoa-se à criança e baptiza-o com o seu próprio nome. Depois recebe o título de duque de Cliton. Após assassinar a sua mulher com veneno, foge e adopta a identidade de Sebastião de Melo. Por fim, ao ingressar na vida religiosa, passamos a conhecê-lo por padre Dinis Ramalho e Sousa. Esta constante alteração de nome e de vida denota uma turbulência interior, ditada pelo obscurantismo das suas origens.

⁴³ Em *A Geração Nova* (1885), Sampaio Bruno, no que concerne a Literatura Portuguesa do século XIX, afirma: “Devedores ao romantismo da bela fórmula da novela histórica, não lhe pusemos a probidade das investigações fiéis, que caracterizam este género literário no resto da Europa.” (1984, p. 27)

“Sabeis demasiadamente o que foi a revolução francesa, essa tempestade de sangue, vaticinada nos reinados de Luís XIV e Luís XV, e cumprida como a profecia indestrutível de uma lógica de ferro, em que vemos um rei pagar com a cabeça os desatinos que lhe vieram, em herança, dos reis passados.

Se não conheceis os pormenores dessa luta, cuja história contrista e horroriza, nem por isso vos obrigo a estudá-la como preparatório para a inteligência deste romance.” (I, p. 1232)

De acordo com a distinção feita anteriormente entre gótico e horror, é possível constatar que a novelística de Camilo não descarta a criação de uma atmosfera sombria, herdeira do romance gótico passado na Idade Média⁴⁴. O seu cenário é a região de Trás-os-Montes, povoada por castelos tenebrosos, florestas sombrias e passagens secretas, nos quais se ouve, durante a escuridão da noite, o silêncio assustador ou os lamentos das personagens em aflição:

“Em torno da casa era o profundo silêncio das ruínas. Os molossos açaimados no quinteiro rugiam a seus incógnitos amos, e os caseiros, que velaram toda a noite, apareciam nos patamares das escadas com as clássicas candeias para receberem os novos esposados.

(...)

O interior dos casarões dos Távoras, ou da *casa da renda*, como, com mais propriedade, os foreiros lhe chamavam, era uma sombria fileira de salões irregulares, escuros e vazios. A voz e os passos despertavam por lá uns ecos soturnos a reboarem por aqueles desvãos, cousa melancólica de ouvir-se. À excepção de um sobrado quadrangular, tecido no tecto por grossas vigas de castanho, com a sua rosa de arabescos abertos a enxó, o resto desse longo dormitório de aranhas e ratazanas

⁴⁴ Apesar de a acção dos seus romances não se passar durante esta época, Camilo, à semelhança de outros escritores, recria um ambiente medieval: “O único traço do ‘panorama’ medieval que [os romancistas] procuram – e julgam alcançar – é a descrição fiel e pormenorizada do castelo ou abadia que serve de palco à acção. O interior dos velhos edifícios fortificados é um verdadeiro labirinto de escadas em caracol, corredores infundáveis com recantos, passagens secretas, torres desabitadas, subterrâneos onde os tiranos senhores instalavam as suas horrorosas prisões.” In: Maria Leonor Machado de Sousa, *A Literatura “Negra” ou de Terror em Portugal*, 1978, p. 35.

prodigiosas em corpulência eram caixas de pedra, tapadas de ripas e colmo, respirando por grandes fendas góticas e manuelinas.” (*Anátema*, p. 146)

*

“Saíram. Eram profundas as trevas. O vento, arrastando-se sobre a vegetação daquele ingrato solo, soava um rugido abafado. Os morros de fragas, negreando na escuridade, pareciam as entranhas da terra, que rebentavam em um eterno caos. A sineta da capela, sacudida pelos furacões, vibrava uns sons amortecidos, como as últimas badaladas de um dobre de finados.” (*Mistérios de Lisboa II*, p. 74)

*

“Saiu desta sala, atravessou a antecâmara de um quarto. Quando pôs a mão no ferrolho da porta desse quarto, recuou aterrado e trémulo. Refez-se de ânimo, e levantou o fecho inutilmente: a porta estava fechada. Meditou instantes rápidos. Deslocou um canapé de coxins desbotados, que se encostava à parede desse quarto. Comprimiu uma mola, e fez abrir no tabique o espaço por onde cabia um homem. Entrou, e, mal entrara, caiu-lhe a luz das mãos, e achou-se em cerrada escuridade. Palpou em roda de si, e encontrou um leito: estremeceu, e curvou-se sobre esse leito, que tinha uma cama, onde se conservavam ainda os miasmas de um cadáver.” (*Mistérios de Lisboa III*, p. 152)

Estes excertos demonstram, pois, a forte presença da arquitectura gótica, que oferece o cenário ideal a estes romances, acentuando a nuvem de mistério, de fatalidade e de coincidências inverosímeis que os assombra. Jacinto do Prado Coelho considera excessivas as descrições recorrentes destes locais, dizendo tratar-se de “macabro decorativo” (Coelho, 1946: 186). É, porém, inegável a sua importância neste tipo de narrativa. Naturalmente, a articulação desta característica, aliás, a mais devedora do romance gótico de Walpole e de Radcliffe, com outras, de que falaremos a seguir, permite que a novela camiliana se desenvolva a partir do caos, para o qual contribui outro importante factor: o amor desafortunado. Assim, os tormentos das personagens começam no momento em que se entregam a um amor destinado a falhar. Tanto o

Anátema, como os *Mistérios* ou o *Livro Negro* nos dão conta disso. Em *Anátema*, o caso de amor entre Manuel de Távora e Inês da Veiga é desaprovado pelo pai desta, D. Cristóvão da Veiga, e, mais tarde, utilizado como veículo da vingança do padre Carlos da Silva⁴⁵, filho bastardo de D. Cristóvão da Veiga, cujo projecto de vingança bem sucedido, que consiste na promoção da desgraça, o leva, num primeiro momento, a sorrir maliciosamente, sendo esta personagem a portadora do riso negro, assim definido por Joë Friedemann: “Le rire noir n’est pas celui que laisse deviner un auteur dans un dessein comique, mais celui qu’exprime un personnage ou un texte dans une optique dramatique. De là, cet aspect d’étrangeté, ce caractère surprenant qui semble lui appartenir en propre et qui résulte de la non conformité de la réaction hilare aux circonstances qui l’on fait naître” (1990: 78). Passamos a exemplificar:

– “Agora outro assunto – continuou o padre. – Há indisposição entre V. Ex.^a e Pedro da Veiga?

- Imensa, senhor abade... e irreconciliável.
- Eu adivinhava-o, se não tivesse escutado as últimas palavras.
- Ouviu-as?
- Persuadi-me que o Veiga queria tirar-lhe a irmã.
- É verdade... e exige um desafio depois.
- ANÁTEMA! – murmurou o padre, sorrindo-se.” (p. 213)

*

“O padre sorriu-se, e disse no fundo da sua consciência:

- Entre o homem e a vingança interpõe-se o tempo. Nunca estive tão perto da minha.” (p. 215)

⁴⁵ É a partir do diário de Antónia Bacelar, que ocupa quatro capítulos (XVI – XX), que percebemos o motivo da vingança do padre Carlos, cujo alvo será Inês da Veiga, sua meia-irmã. *Anátema* segue a mesma moral lançada pelo precursor do romance gótico, Horace Walpole, no prefácio da 1ª edição a *O Castelo de Otranto*: “serem os pecados dos pais castigados na pessoa dos herdeiros.” In: *O Castelo de Otranto* (1764), 1978, p. 19.

A história destes apaixonados não podia ser mais trágica. Inês, num acto de loucura, suicida-se. Neste aspecto, Camilo afasta-se da convenção gótica, segundo a qual o jovem casal protagonista consegue, finalmente, viver ditosamente, depois de um longo caminho de penas sofridas e desencontros infelizes. A própria descrição de Inês no seu estado *post-mortem* é sintomática da degenerescência da novelística gótica de Camilo, face ao paradigma desta literatura, o que acentua, ainda mais, o carácter terrífico da narrativa. Por isso, este autor não se acanha em revelar a transformação da beleza feminina em matéria degradada, constatando que Inês não passa de um “cadáver despedaçado na rocha”, de “faces laceradas”, “lábios embaciados pela crosta de sangue” e “olhos estorcidos”.

Nos *Mistérios de Lisboa*, também Ângela de Lima vê proibido o seu amor com D. Pedro da Silva, que culmina na morte deste pelas mãos do marquês de Montezelos, pai de Ângela, e na permanente infelicidade desta, que depois de dar à luz o filho dos seus amores ilícitos, casa, contrafeita, com o conde de Santa Bárbara, vivendo oito anos em total reclusão, circunstância que, devido à ausência de plausibilidade, provoca alguma estranheza no leitor.

No momento em que João, cujo verdadeiro nome vimos a descobrir ser Pedro da Silva (o mesmo nome do pai), estabelece contacto com a sua mãe, apercebe-se que as penas sofridas durante praticamente toda a sua existência a transfiguraram para sempre, conduzindo-a, paulatinamente, para a morte:

“O desalento de minha mãe sobressaltou-me muito. O padre, que sabia que doença era a dela, não deu sinal de perturbar-se, e ajudou a sustentar o colo da pobre senhora em uma altura em que a respiração lhe fosse menos penosa.

(...)

Por fim atacou-a uma tosse para a qual pareciam extintas as forças de minha mãe. Que ela era dolorosa e violenta denunciavam-no as contorções do corpo, e o sangue que lhe saía às golfadas sobre um lenço que minha mãe colava à boca, como se quisesse esconder-nos aqueles indícios de uma vida a extinguir-se.” (p. 337)

Em o *Livro Negro de Padre Dinis* estabelece-se, claramente, uma relação de causa / consequência entre o amor e a desgraça⁴⁶. Tal relação conduzirá a um desfecho trágico, visto que o duque de Cliton envenena a sua mulher, impelido pelo ciúme e ludibriado por uma suposta traição:

“ – Envenenada por ti, meu esposo! – disse ela com voz rouca, sentando-se dum salto, sacudida pela agonia lacerante.

(...)

Principiava a desfiguração. O escarlate desaparecera. Seguiu-se um verniz cor de barro: os músculos bucinadores retraíram-se, deixando sobressair os ossos da face apenas cobertos duma sombra verde-negra à feição do disco duma úlcera. As asas do nariz afilaram-se, como se a cartilagem que as divide se despregasse. Os lábios fenderam-se em golpes cor de chumbo, e a língua, que os humedecia, parecia tocada por um ferro em brasa. Já não tinham brilho os olhos, mas rolavam-se em vertigens, como desligados dos tendões, nas órbitas que pareciam descarnadas nos bordos. Em vinte minutos, o ácido sulfúrico fizera da formosa Branca uma horrível monstruosidade.” (II, pp. 1411 – 1412)

O pormenor da descrição revela algum conhecimento sobre os efeitos do ácido sulfúrico, mas denuncia, sobretudo, um poder de chocar o leitor, pois todas as palavras conduzem, gradualmente, a um clímax de degradação humana. A metamorfose do belo em horrível dura apenas vinte minutos e é facilmente perceptível apenas pelas transformações operadas no rosto da personagem. Camilo recupera, aqui, a subversão a

⁴⁶ Citando padre Dinis, o narrador da história diz, a certa altura: “Pela própria letra de padre Dinis, encontram-se estas palavras memoráveis:

A minha vida torpe data deste momento.

Disse uma verdade, que viu reproduzida, anos depois, no casamento de Ângela de Lima com o conde de Santa Bárbara.” (*Livro Negro de Padre Dinis I*, p. 1290). Refere-se ao momento em que decide casar com Branca de Monfort.

que já tinha recorrido em *Anátema*, mostrando desassombradamente os danos causados pela morte física, ignorando o que de heróico possa haver nela.

O amor infeliz surge, então, associado a um princípio inalterável de infelicidade e desgraça, causando, frequentemente, atitudes tresloucadas, que levam à aplicação de um castigo: “Lei inflexível do universo romanesco camiliano: assim como a Felicidade é um bem praticamente inacessível, a punição é quase sempre inevitável” (Cabral, 1985: 48). O narrador vai, pois, fornecendo pistas ao leitor da tragédia que espera as personagens, através da formulação de premonições⁴⁷. A punição a que Alexandre Cabral se refere, raramente é levada a cabo pelos mecanismos sociais instituídos para o efeito, assumindo a forma de castigo divino, via suprema da justiça. Deste modo, mesmo que aqueles mecanismos não sejam capazes de detectar um crime, a justiça divina é: “divine detection resurfaces in the novel within the context of an extra-European society, where religious beliefs still prevail over scientific modes of knowledge” (Ascari, 2001: 28)⁴⁸. Para além de descobrir o delito, a justiça divina encarrega-se de castigar os seus protagonistas, promovendo o efeito de catarse no leitor.

Relembrando casos concretos das novelas de Camilo, podemos aduzir os da bacalhoeira Anacleta dos Remédios e do judeu Azarias Pereira nos *Mistérios de Lisboa*. Anacleta dos Remédios planeia assassinar um fidalgo, ligado ao clero, com quem mantém uma ligação amorosa. O motivo? O vulgar interesse material. Para isso, recorre à ajuda de Joaquim, seu amante. Depois de Anacleta envenenar D. Teotónio, Joaquim

⁴⁷ Sobre o caso emblemático do padre Dinis, constata o narrador: “Sebastião entrara na vida consolando infortúnios, como padre Dinis entrara no túmulo enxugando prantos. O fim da vida fora-lhe profetizado no berço.” In: *Livro Negro de Padre Dinis I*, p. 1207.

⁴⁸ Maurizio Ascari, “ ‘Murder will out’: dreams, detection and the quest for revenge in Medieval and Modern English Literature”, In: *Crime Detecção e Castigo, Estudos sobre Literatura Policial*, 2001, pp. 17 – 33.

encarrega-se de colocar o cadáver numa barrica de bacalhau e deitá-la ao rio, mas nem tudo corre de acordo com o plano:

“O guarda do fisco, que estanceia neste cais, vira abrir a porta da rica bacalhoeira, e sair a barrica. Não fez reparo; apenas disse ao caixeiro que não havia ordem para despejar ali à beira do Tejo as barricas do bacalhau podre: que fretassem um barco e a levassem ao meio do rio. Um barqueiro, que ouvira do bote em que se deitava esta ordem, ofereceu-se para levar a barrica à corrente. Entrou a barrica e o caixeiro no barco. Os galegos ficaram em terra, esperando Joaquim para lhes pagar.

– É aqui – disse o barqueiro.

– Então, ajuda-me a levar a barrica.

– A barrica também vai ao fundo?

– Também... que me importa a mim a barrica? Tenho lá muitas, e a patroa não dá pela falta.

– Assim a cousa vai mais depressa – disse o barqueiro, pegando de um lado da barrica –, upa!... arriba... Vá... agora vira... bem... deixa cair...

– Espera... espera... – gritou o caixeiro.

Era tarde para esperar. Um arco da barrica estalara quando descaíra para o rio. A extremidade do arco quebrado metera-se entre o colete e a camisa do caixeiro, de modo que a barrica precipitada não lhe deu tempo a desencravar-se do arco, e levou-o consigo.” (II, pp. 554 – 555)

Ironicamente, Joaquim cai ao rio e morre afogado. Contudo, Anacleta também não fica impune. Primeiro, é roubada por Azarias Pereira, seu novo amor. Sendo esse dinheiro fruto de um acto criminoso, a justiça dos homens não a pode servir:

“– Quem a roubou? – era a pergunta de todos; mas Anacleta não respondia a ninguém. A sua dor não se diferenciava do idiotismo. Tudo aquilo parecia-lhe um sonho. Roubada por Azarias!... isto era incrível, impossível! Seria uma cruel brincadeira? Também não...

Era quase noite, e ninguém vinha decifrar o enigma do roubo. A justiça interveio imediatamente nos dissabores domésticos da bacalhoeira. Pediam-se-lhe esclarecimentos sobre pessoas nas quais pudessem cair suspeitas. Perguntavam-lhe a quantia roubada; nem a isso respondia. Por mais que a surpresa aflitiva a embrutecesse, Anacleta ainda tinha a finura necessária para conhecer a inconveniência de confessar o dinheiro que tinha... Não podia ninguém lembrar-se do capital que atribuíam ao monsenhor da Patriarcal.” (*Mistérios de Lisboa II*, p. 570)

Este castigo não é suficiente para que Anacleta se redima dos seus pecados. Perante o desespero da falta de dinheiro, instiga a filha mais nova a prostituir-se. Como meio de se esquivar a este futuro libertino e escandaloso e para evitar a desonra, Maria Amália encontra refúgio no suicídio. A angústia da culpa acarretá-la-á sua mãe até ao fim dos seus dias:

“Anacleta olhava, como ébria, para a criada. Depois apertou a cabeça, como quem precisa segurar uma ideia salvadora, que quer fugir-lhe. Pegou do braço da criada, chegou à janela, mostrou-lhe a filha, e murmurou em som de indefinível terror:

– Está ali... morta... matei-a eu... Não me acuse... deixe-me fugir... depois diga que foi sua mãe que a matou... Venda o pouco que tem nesta casa para que lhe dêem uma sepultura... Adeus.

Anacleta desapareceu. Na noite desse dia, a tumba da Misericórdia levantava de sobre duas cadeiras um cadáver fracturado.” (II, pp. 580 – 581)

Nove anos depois, Sebastião de Melo encontrará Anacleta numa pequena localidade situada no norte do país – Viduedo. A sua casa é o chão de uma ermida, símbolo da sua crença religiosa, onde se penitencia, através da martirização, por três crimes: o de D. Teotónio de Mascarenhas, o do caixeiro Joaquim e o de sua filha Maria Amália. O arrependimento, castigo transcendente que purifica as almas, conduz à penitência e faz com que a vida de Anacleta seja animada pela confiança na possibilidade do resgate⁴⁹:

“– Senhor Deus!... – continuou, com intervalos, a penitente. – Eu não me queixo. A minha alma acolhe com prazer os sofrimentos; mas o corpo é fraco... Não vos peço, Deus de misericórdia, um dia menos no meu prazo de expiação! Senhor, o que vos pede a pecadora é, à hora da morte, um sinal do vosso perdão.

(...)

⁴⁹ Esta assunção apenas se compreende à luz do enquadramento da novelística camiliana: “o crime conduz irremediavelmente à expiação, desde que passe pelo remorso e lágrimas.” In: Alexandre Cabral, *Dicionário de Camilo Castelo Branco*, 1988, p. 256.

Sufocaram-na os soluços, que pareciam os gritos surdos de uma garganta comprimida pela violência da asfixia. Sebastião de Melo, com toda a sua valentia moral, sentia medo, este medo supersticioso que as almas pequenas nunca sentiram, e que nos povoa a escuridão de fantasmas.” (II, p. 590)

Quando o leitor encontra Anacleto nesta sua nova existência, não evita sentir compaixão por ela, apesar do seu passado reprovável, compreendendo que os seus crimes derivam do ambiente social em que está inserida e da necessidade de nele sobreviver: “Crime no longer coincides with sin and is regarded as the result of a social pact” (Ascari, 2001: 25).

O que acontece com Azarias, directamente relacionado com a história de Anacleto, confirma a afirmação anterior, pois o seu crime é também resultado das exigências sociais, nomeadamente, da impossibilidade de um casamento entre si, um judeu, e uma rica herdeira, filha única do morgado de Alpedrinha. Mais uma vez, é Sebastião de Melo que, detentor de todas as verdades desvendadas ao longo da narrativa, expõe a sentença do “anjo invisível da punição”:

“– (...) Azarias saíra de Lisboa, com o ouro da fraca mulher, que devia ser punida. Vagou três dias com feliz jornada para um remoto clima. Ao quarto, uma tempestade atirou com o iate para mares desconhecidos. Ao quinto dia, o ouro roubado estava no fundo do abismo, e trinta vidas assoldadas a esse ouro. Ao sexto, brincavam as ondas com uma pequena lancha em que se viram primeiro três vultos e, ao sétimo dia, dois. Ao oitavo dia de viagem, essa lancha partira-se entre uns rochedos. Saíram dois homens com um cadáver. Um dos homens caiu desfalecido em terra, e nunca mais se levantou. Azarias encontraram-no nas praias de Tânger, cavando com as unhas um fosso para sepultar uma menina que roubara de casa de seu pai, que morreu dois meses depois.

– Oh! justiça de Deus!... E ele?

– Não sei... Quando ia ferir-se com um punhal, caiu-lhe o ferro das mãos, ajoelhou, e pediu ao Deus de Moisés, que é o Deus de todo o mundo, que o punisse.” (II, pp. 594 – 595)

À semelhança do que sucede com Anacleto, não há uma intervenção da justiça humana, constatando-se que as próprias personagens tentam fugir a ela. Preferem entregar o seu destino nas mãos de Deus, já que este é a única testemunha da totalidade dos seus crimes, sendo, conseqüentemente, o único juiz que, na plena posse de todos os dados, poderá avaliá-los equitativamente. Assim, só a Providência poderá condenar. Por isso, Pascoes afirma que “o novelista de Ceide pouco se interessava pelo Deus-Criador; era o Redentor que lhe prendia o espírito” (1942: 208).

Todavia, as personagens camilianas nem sempre se consolam com este tipo de magistratura, procurando, muitas vezes, um meio pessoal de fazer justiça: a vingança. Esta é, a par do amor infeliz, o principal factor de perturbação da ordem, originando o caos em que, como já vimos, assenta a evolução da novela camiliana aparentada com o goticismo. A vingança é, pois, o sentimento que move as personagens, as quais pretendem alcançar a glória pessoal e recuperar a honra familiar através da sua execução. Duas das personagens⁵⁰ que melhor ilustram esta afirmação são o padre Carlos da Silva, em *Anátema*, e Benoît de Monfort, em o *Livro Negro de Padre Dinis*. Tanto um como outro conseguem despertar a simpatia do leitor, pois são impulsionados por causas nobres, ainda que as conseqüências sejam fatais para aqueles que os rodeiam. O primeiro deseja vingar a morte da mãe, tecendo um plano maquiavélico que visa atingir um casal inocente de apaixonados:

⁵⁰ Elisa de Monfort, ou Duquesa de Cliton, filha de padre Dinis e de Branca de Monfort, como vimos a descobrir, é uma excepção no desejo da vingança no feminino, pois este é especialmente manifestado por personagens masculinas, embora o seu móbil seja de natureza híbrida, pois amou Alberto de Magalhães, não foi correspondida e este ainda matou o seu irmão em duelo:

“– Quero uma vingança!...

(...) Vingo a morte de meu irmão, que foi morto quando salvava a minha honra.” In: *Mistérios de Lisboa III*, p. 743.

Apesar deste desejo explícito, a vingança não se chega a concretizar devido à intervenção de padre Dinis.

“A filha de Cristóvão da Veiga não tinha ali uns braços carinhosos que a sustivessem no seu desespero. O seu companheiro de jornada parecia contemplar friamente aquele despedaçar-se de uma alma infantil no alvorecer das suas crenças, poluídas tão cedo pela úlcera da desonra, insanável no mundo. Era a cena do infortúnio, sem luz de esperança, e o cinismo avarento de outras lágrimas.

Decerto: eram outras lágrimas que D. Inês da Veiga fora condenada a chorar, no dia 7 de Fevereiro, quando padre Carlos da Silva, no castelo dos Távoras, deparou uma virgem como sua mãe o fora, e uma vítima de perpétua desonra como sua mãe viera a ser.

Que pressentimentos não foram os da pobre menina na manhã daquele dia!

O abade de Santa Senhorinha reanimou-se, depois que sua alma bebeu na taça das angústias de D. Inês o primeiro sorvo da sua vingança.” (*Anátema*, p. 344)

O projecto maquiavélico de vingança e a sua decorrente concretização são anunciados pelo título da obra, que não deixa dúvidas sobre o principal tema da mesma: “O título do seu primeiro romance, *Anátema*, é ao mesmo tempo o programa duma obra e dum estilo e o anúncio dum destino” (França, 1974: 281).

O segundo, Benoît de Monfort, depois de ver a família que o adoptou assassinada, sente-se traído pela humanidade, designadamente por todos os que avivaram o fogo da Revolução Francesa, e aspira à retaliação:

“Benoît de Monfort, aos quinze, recordava os amigos que lhe deram a mão para do berço entrar no mundo, e desses não existia um. Laura esquecera-lhe. Susana, o marquês, e o velho, que lhe chamara filho, tinham saído deste mundo repelidos à ponta de punhal, ou macerados pela disciplina do infortúnio injusto. Os homens assassinaram os amigos do órfão: o órfão concebeu o ódio profundo à humanidade, e saboreou de antecipação o gosto de uma vingança.” (*Livro Negro de Padre Dinis I*, p. 1248)

O assassinio da sua mulher, Branca de Monfort, já mencionado, também terá sido um acto de vingança, mais tarde lamentado. O padre Carlos da Silva e Benoît de Monfort personificam o braço vingador, acabando, também ele, por ser punido pelas

circunstâncias, tendo em conta que o remorso acompanha o percurso de ambos até à morte, e participa na sua comiseração física e psicológica:

“Padre Carlos da Silva vergou ao peso do remorso. Vagou foragido e pobre a mendigar o pão do estrangeiro. O remorso envelheceu-o, e este criminoso desgraçado já não tinha refúgio, nem esperança, nem recursos em si para arrancar-se o espinho do crime, ou iludir o remorso que o matava. Socorreu-se de Deus. Confessou a atrocidade da sua vingança: nenhum sacerdote lhe quis perdoar sem a indulgência especial do papa. Carlos da Silva foi a Roma. Clemente XI repeliu-o de si, e despojou-o das vestes sacerdotais, e das funções do culto, que ele não exercia desde aquela noite horrorosa.” (*Anátema*, p. 357)

*

“– E quem sabe? Eu sinto-me chamado a não sei que martírios, que me hão-de dar consolação na morte. A expiação talvez depure a alma de remorso, e a purifique como ela foi antes do crime. Quem faz uma infâmia com a certeza de que a faz, e colhe a ignomínia, onde esperava colher o respeito, esse tal mata-se. Mas o crime involuntário, a vingança injusta, e o arrependimento imediato, não aconselham o suicídio, fortalecem o coração para todos os tormentos, abrem-no para refúgio de todos os infortúnios, queimam-lhe o cancro roedor pouco a pouco com o fogo vivo do remorso.

(...) O desesperado, que não tem nada na Terra, quer por força que exista um Deus.⁵¹ A sua fé tem o frenesi do fanatismo. A sua alma, cheia das impurezas do crime, converte-se em santuário, onde deve brilhar uma luz de aliança entre o remorso e o perdão. No momento em que orava, não sei dizer-lhe o que senti... O anjo da piedade ergueu-se entre mim e o túmulo... Parece que uma voz me dizia: «Longa e arrastada será a tua existência; provarás todas as dores; e esquecerás a tua; tomando sobre teus ombros a cruz dos outros. Terás o teu calvário, por fim; mas a tua agonia será serena como a do justo.»” (*Livro Negro de Padre Dinis II*, p. 1436)

Por isso mesmo, a presença do remorso faz com que nem uma nem outra personagem correspondam ao perfil do vilão intrinsecamente malévolo e ambicioso, que prejudica os outros em benefício próprio. Estas personagens têm um fundo bom,

⁵¹ Sebastião de Melo invoca Deus para alívio das suas dores, manifestando forte apego à religião. Chegará a adoptar, mais tarde, a identidade de padre Dinis Ramalho e Sousa, devido à inviabilização do seu amor com a jovem Francisca Valadares, que também ingressa num convento.

abalado pelas agruras da vida, (que os enche de uma grandeza cínica) mas perceptível no momento do arrependimento. Isso leva-as a enveredar pela via do erro, cujo motivo é compreensível, mas com o qual o leitor não pactua. Nesta acepção, é possível conceber o romance gótico de Camilo sem o protótipo do vilão sugerido por Walpole, já que Camilo adopta uma posição cordata com tais personagens⁵².

Rematamos este tópico, inferindo que, nestes textos, a vingança é uma missão autodestrutiva e corre o risco irremediável de atingir inocentes, pois é alicerçada no ódio impulsivo. No que concerne o padre Carlos da Silva, é isto que acontece. Quanto a Sebastião de Melo, este consegue redimir-se, prestando auxílio aos outros e tomando como suas as dores de outrem, embora o peso do remorso não o deixe esquecer o crime praticado contra a sua mulher. Neste herói conflui o dualismo do ser humano, cuja complexidade lhe permite ser “o santo e o seu espectro criminoso, ou o santo criminoso, ou talvez o criminoso e a sua sombra beatificada pelo remorso penitente” (Pascoaes, 1942: 61). Cumpre-se, assim, o destino de Sebastião de Melo e o assassino converte-se em santo, “eis o herói de Camilo, para quem o homem é duplo e não uno” (*idem*: 117). No final de *o Livro Negro de Padre Dinis*, o narrador trata de garantir que a missão incumbida divinamente a Sebastião de Melo foi a sentença correcta, porque este apaziguou o sofrimento de quantos cruzaram o seu caminho⁵³. Se tivesse ficado à mercê da justiça dos homens, a vida dessas pessoas não teria conhecido a bondade altruísta de padre Dinis:

⁵² Note-se, também, a temática da marginalidade posta em evidência pelo percurso destas duas personagens e despoletada por uma falha ou perda, normalmente familiar, que marca indelevelmente o sujeito como um ser à parte e consciente dessa condição.

⁵³ “Nos *Mistérios de Lisboa*, faz-se sentir a força transcendental de um poder inconcebível fora da área romanesca – uma constante na novelística camiliana –, encarnado num eclesiástico, que começa por ser um grande pecador: o padre Dinis, assinalado como «o instrumento cego de Deus».” In: Alexandre Cabral, *Subsídio para uma Interpretação da Novelística Camiliana*, 1985, p. 49.

Para quase todos que o conheceram, Sebastião de Melo tinha morrido.

Naquele semblante, nem um contorno do antigo homem!

O mundo transfigura-se diante da sua transfiguração.

D. Pedro da Silva, a condessa de Santa Bárbara, Anacleto dos Remédios são as consolações que Deus lhe manda.

A sua expiação será um longo prazo. Morrerá vinte e dous anos depois. O mundo verá um santo. A expiação dar-lhe-á um altar, a lei ter-lhe-ia dado um cadafalso.” (II, p. 1476)

Embora Sebastião de Melo tenha experimentado o sabor amargo de intensas provações, nunca chega a desejar a morte, mesmo quando esta parece dominá-lo:

“O duque de Cliton, quando saiu daquele eclipse moral, achou-se com a mão cerrada no seio, como empunhando um fantástico punhal.” (*Livro Negro de Padre Dinis II*, p. 1406)

A partir deste momento, dá-se a morte metafórica desta personagem, que surgirá com uma nova identidade: Sebastião de Melo, disposto a assumir os deveres de benfeitor. Há, no entanto, outras personagens que se entregam a uma espera ansiosa pela morte, causada por adversidades insuperáveis a nível psicológico. O caso de Branca de Monfort, enamorada de Ernesto Lacroze, que julgara morto, funcionará como modelo. Recuperando um dos tópicos explorados no início desta análise, sustentaremos que, face à impossibilidade de recuperar a satisfação amorosa outrora vivida, as personagens, numa atitude de renúncia ao amor carnal, substituem-no por um amor filial – Branca resigna-se com o casamento entre si e o duque de Cliton, oferecendo-lhe a sua amizade. Ainda assim, o seu futuro é negro, consubstanciando-se, deste modo, numa espera

ansiosa pela morte real, que não tardará em chegar, pois o definhamento é acelerado pela dor:

“O desgraçado, quando recebe de cima um ânimo sobrenatural, a convicção do irremediável, vive para morrer. Para muitos, essa convicção é suicídio: para Branca de Clermont a faísca da esperança saltou das cinzas de todas as esperanças.” (*Livro Negro de Padre Dinis I*, p. 1296)

Assim, o amor na novelística gótica de Camilo é a “origem do aniquilamento do indivíduo em cujas malhas se perde” (Martins, 1990: 19). Semelhante postura adota o próprio Camilo, embora a devamos tomar com as devidas reservas, visto tratar-se de uma atitude literária, mais do que pessoal: “Que me importa a mim o futuro? – é uma necessidade que ele seja negro! (...) Cadáver que se move pelo impulso de escassa inteligência, o meu espírito gastei-o, consumi-o no ralar de uma paixão, e essa mão de ferro que me comprimiu até às fezes o órgão da vitalidade, crava-me agora os dedos na medula dos ossos” (“Que Futuro?”, *O Nacional*, 26 de Dezembro de 1848)⁵⁴.

Deste modo, o padre Dinis surge como mais uma vítima do amor, sendo por ele aniquilado, em termos de identidade. É a partir do envenenamento da sua mulher que se inicia o processo de cisão do sujeito, não devido a um complexo de alteridade ou a um sentimento de estrangeiro em si mesmo e alienado de si mesmo, mas resultado da necessidade. Esta personagem surge, então, como figura sobre-humana, capaz de controlar todos esses estados de espírito diferentes, aos quais correspondem nomes e identidades distintos, visto que a necessidade e as circunstâncias determinam o

⁵⁴ Francisco Martins, *Camilo Quando Jovem Escritor*, 1990, p. 48.

aparecimento de cada uma delas. José Augusto França chama-lhe “herói Providência”⁵⁵ pela sua capacidade de domínio de todas as situações e pela subtileza com que, mediante os seus desígnios, influencia o destino das personagens. Semelhante a esta personagem é o padre Carlos de *Anátema*, embora os seus cambiantes de personalidade se consolidem de forma distinta, pois transmite duas imagens bem demarcadas. Uma delas corresponde ao seu verdadeiro eu, impregnado de rancor e desejo de vingança, ao qual apenas o leitor tem acesso. A outra imagem assenta numa vertente positiva que o padre Carlos pretende mostrar às restantes personagens, que o vêem numa perspectiva de filantropia e de altruísmo, porque é assim que ele pretende ser reconhecido, na medida em que tudo é programado até ao mais insignificante pormenor.

Muitos teóricos da literatura gótica apontam, como uma das suas convenções, a manifestação de um fenómeno sobrenatural. Na verdade, este não nos parece um critério essencial para avaliar sobre o goticismo de uma obra, tendo em conta que a concepção de uma atmosfera lúgubre e a incitação ao horror não dependem do sobrenatural. Vejamos uma das passagens mais horripilantes de o *Livro Negro de Padre Dinis*, que apenas descreve uma acção humana:

Recorda-se da palavra «vingança», com a mão sobre o coração dum cadáver, e os terrores dissipam-se, as cãibras cedem ao incêndio do rancor, o instinto nobre recua espavorido ao juramento do assassino. Estende o braço esquerdo sobre o leito... Encontra um braço nu, calcula a direcção do punhal... desce-o... Há um ranger de costelas no ferro... Um grito surdo... um segundo grito cortado na garganta pela lâmina, e o estertor duma agonia silenciosa, e os golpes sucessivos indistintamente sobre um cadáver.

⁵⁵ José Augusto França, *O Romantismo em Portugal* (1974), 1999, p. 287.

(...)

Houve um grito de muitas vozes, quando viram sobre o leito a face de Lefèvre, cortada de modo que se lhe não conhecia uma só feição. Era uma úlcera toda ela.” (II, p. 1426)

Com efeito, Camilo transgride uma das regras propostas por Walpole, substituindo a eventual perplexidade ante o sobrenatural, por uma perplexidade derivada de um acto humano, que, por isso mesmo, produz um impacto maior junto dos leitores. Não obstante, admitimos a eficácia da presença do sobrenatural em várias obras, mesmo que isso não se verifique na novela gótica de Camilo Castelo Branco, à excepção de um ou outro exemplo merecedores da nossa atenção, nos quais se insinuam explicações metaempíricas para determinadas ocorrências:

“(...) Cristóvão da Veiga, levado em braços para a cama, foi nos braços erguido para o esquife, onde desceu com mostras de sincero arrependimento, visto que à hora da morte, por um esforço sobrenatural, ajoelhara na cama, suplicando perdão ao espectro de Antónia Bacelar, que lhe rodeava o leito nos últimos dias da sua agonia.” (*Anátema*, pp. 353 – 354)

*

“– Que dizeis, senhor? Eu não tenho merecimentos que valham vossa filha! Não concebo como se pôde ser surpreendido por tamanha ventura! Ainda eu ontem era um ente imperceptível ao pé de Branca! Alguma cousa de estranha e de sobrenatural se deu no coração de vossa filha!...” (*Livro Negro de Padre Dinis I*, p. 1291)

Ainda no âmbito da ténue intrusão do sobrenatural, que teima em romper quase sempre de noite, durante a madrugada ou quando a luz do dia é impedida de iluminar, são comuns as comparações com fantasmas:

“– E depois, nunca mais os vistes?

– Raras vezes: uma vez, perto da noite, passeando sozinha entre os arvoredos do jardim; outra vez, no ângulo daquele castelo velho, debruçada sobre os fossos. Parecia um fantasma: era de manhã, mal se via ainda.” (*Livro Negro de Padre Dinis I*, p. 1320)

*

“A claridade do dia penetra a custo entre as frestas das portadas interiores das janelas. O clarão, que derrama no recinto uma luz azulada, é mais da labareda que do dia.

Uma criada, silenciosa e sombria como um fantasma, depõe sobre uma mesa um tabuleiro, com aparelho de chá, e retira-se.” (*idem*)

A obra gótica de Camilo oferece-nos, ainda, uma originalidade tipicamente camiliana no campo dos motivos tenebrosos, inaugurada em “O Esqueleto” (1848)⁵⁶ e retomada mais tarde em “A Caveira” (1855)⁵⁷ e também nos *Mistérios de Lisboa*: o desenterramento de um cadáver, guardado como se de um tesouro se tratasse, o que constitui a expressão máxima da tragédia.⁵⁸ No último volume dos *Mistérios de Lisboa*, tal desenterramento serve para unir dois cadáveres, que muito se amaram em vida. A eternidade do amor alcançar-se-á somente depois da morte:

“Padre Dinis tirou um crânio, a que vinham pegadas algumas vértebras do pescoço.

– Que faz, senhor?

– É o meu tesouro...

– Uma caveira!...

– Uma caveira... sim... não achais que uma caveira possa ser um tesouro?...

⁵⁶ Durante o ano de 1864, Camilo publica, em folhetins, um romance com o mesmo nome, no *Jornal do Comércio*, editado em volume no ano seguinte. Camilo ter-se-á inspirado num facto biográfico para escrever “O Esqueleto”, contando-nos que “foi buscar um esqueleto para estudos médicos aos despojos imortais de Maria do Adro, uma das suas amadas.” In: António José Saraiva e Óscar Lopes, *História da Literatura Portuguesa*, 1987, p. 844. Também Teixeira de Pascoaes explica esta obsessão através da biografia do escritor, aludindo à sua paixão por Maria do Adro: “Mas a imagem da donzela falecida, tão longínqua e tão dentro dele, é cada vez mais animada, até que se lhe incendeia num desejo: desenterrá-la, tornar a vê-la, e guardar-lhe os ossos como relíquia. (...) quer possuir da Maria do Adro qualquer coisa de existente e incorruptível. Só nos pertence o esqueleto. E o mais que a sepultura dá, são ossos, pois a carne é da terra ou do mar...” In: *O Penitente* (1942), 2002, p. 71.

⁵⁷ “O Esqueleto” e “A Caveira” encontram-se reunidos no volume de título genérico *O Esqueleto* das Edições Rolim, que foi a edição utilizada. “A Caveira” aparece, originalmente, na miscelânea *Cenas Contemporâneas II*.

O filho de frei Baltasar continuou a extrair a ossada da sepultura, e cada pequeno ou grande osso que tirava, sacudia-o, passava-lhe pela superfície a manga da batina, e depositava-o no baú. D. Pedro estava lívido de horror.

– Estais tão calado, D. Pedro?... Causa-vos nojo esta escavação?... Tende paciência... é o meu tesouro... são os ossos de meu pai...

– De seu pai?!... Pois seu pai morreu aqui neste convento?...

– Morreu, filho... Agora ajudai-me a ajustar esta pedra com a sepultura... Não vão julgar que algum ímpio exumou o cadáver do frade amaldiçoado para insultá-lo... Achais que está bem?

– Está... E aquele caixão?

– Aquele caixão contém as cinzas de minha mãe...

– Santo Deus, que mistérios!... Sua mãe também aqui morreu?

– Não... minha mãe não morreu aqui..." (III, p. 914)

Essa relíquia é a chave de acesso ao passado longínquo das personagens e a confirmação dos momentos de amor vividos, amor tão puro quanto desgraçado, mas fugaz, devido a causas alheias à vontade das personagens:

“Em uma noite tempestuosa de chuva, relâmpagos, e trovões, minha mãe abandonara-me por instantes para me preparar um remédio. Um vulto negro entra no meu quarto, aproxima-se da minha cama, deposita a meu lado um vulto negro, uma carta, e proferiu estas palavras:

– Será tua até à morte!

Levantei a baieta, era um esqueleto!

A este tempo chega minha mãe – recuou como fulminada à vista deste objecto de terror – bradou por socorro – os criados acudiram – quiseram retirar aquele esqueleto, eu não consenti.” (“O Esqueleto”, p. 41)

A manutenção e a contemplação das ossadas do ente amado surge, então, quase como sinónimo da sua ressurreição:

Eis aqui a caveira de Marta que eu revisto a cada instante das feições com que a vi partir deste mundo.” (“A Caveira”, p. 71)

Para além destes textos de menor fôlego, há um outro que data do mesmo ano de “O Esqueleto”. O impressionante “Maria! Não me mates, que sou tua mãe!”⁵⁹ (1848). O narrador começa por apresentar o motivo que desencadeou um acto humano tenebroso:

“Vereis uma filha matar sua mãe, porque esta lhe não deixava fazer o quanto desejava.”⁶⁰ (p. 175)

Note-se que o recurso ao verbo *ver* poderá denotar a consciência do próprio Camilo, perante a sua capacidade de relatar os acontecimentos de forma tão intensa e arrepiante, que o leitor quase os consegue visualizar, especialmente a descrição do crime propriamente dito, como iremos constatar adiante.

Tendo em conta a tragicidade dos acontecimentos, cuja veracidade os torna ainda mais chocantes, o narrador utiliza-os como forma de propaganda educacional, anunciando, na introdução, que tal história deve servir de alerta a todas as famílias:

“Pais de famílias! Eu vou contar-vos o mais triste e espantoso acontecimento que viu o mundo, e que talvez não torne a ver. Chamai vossos filhos para junto de vós. Lede-lhes esta história, e fazei que eles a decorem, que a tragam consigo, e que a repitam uns aos outros.” (pp. 175 – 176)

⁵⁹ Deu à estampa, pela primeira vez, no jornal *Eco Popular*, anonimamente. Novela inspirada por um crime matricida que ocorreu em Setembro de 1848, em Lisboa. “Tiragens sucessivas compensaram o esforço de Camilo, que compôs esta história numa noite, explorando o horror dum matricídio que acabava de se dar em Lisboa. Literatura de cordel, fortemente temperada, o texto marcou no entanto uma espécie de viragem no destino de Camilo. Ainda que os meios deixassem a desejar, podia agora ficar certo das suas qualidades de escritor: sabia comover o leitor, fazê-lo arrepiar, chorar, indignar-se...” In: José Augusto França, *op. cit.*, p. 282.

⁶⁰ A edição aqui utilizada e de onde serão retiradas todas as citações é a de Alexandre Cabral, intitulada *As Novelas de Camilo*.

Paradoxalmente, aqueles que irão ser os responsáveis pelo assassinio de uma mulher inocente possuem nomes bíblicos: Maria e José. Este último é associado, na narrativa, ao Diabo, visto ser a personificação da tentação maléfica, instigando, mais tarde, uma filha atenciosa ao matricídio:

“O enganador José Maria, com o demónio no coração, e a impostura na boca, foi pouco a pouco amolecendo a fraca resistência que Maria José fazia ao seu brutal apetite.” (p. 177)

Maria é, desta forma, manipulada por José, dependendo a sua salvação única e exclusivamente de si mesma, da sua sensatez, pois nem mesmo a intervenção divina a poderá salvar. Daí que o narrador atribua a Deus o papel de mero observador, o que se justifica pelo facto de mesmo Deus duvidar da possibilidade de uma filha assassinar a mãe:

“Deus não quis tocar-lhe o coração porque Ele quis ver até que ponto poderiam chegar os crimes no século de desmoralização e pecado em que vivemos.” (p. 179)

Talvez por esta razão se verifique a intromissão do narrador, que, numa indignada invocação aos céus, pede a intervenção de Deus na salvação destas duas mulheres:

“– Oh céus, aonde estão os vossos raios que não caem sobre a cabeça deste infame, que pede a uma amante que mate sua mãe, para mais salvamento gozar os seus escandalosos e torpes desejos! Oh céus! como quereis que um homem vos insulte tão claramente, atrevendo-se a proferir estas palavras: *ó filha, mata tua mãe!!?* Meu Deus,

eu sou um fraco bichinho na terra, e atrevo-me a interrogar a vossa alta sabedoria! Perdoai-me, meu Deus!” (p. 180)

O caminho de perdição dessa figura feminina está, no entanto, traçado e Maria será o algoz da sua mãe. Num dos parágrafos que antecede uma das passagens em que o horror na obra camiliana mais se insinua, o narrador apela, novamente, aos leitores, ditando-lhes, numa atitude premonitória, aquilo que irão sentir ao tomar conhecimento dos pormenores sórdidos prestes a serem revelados:

“Filhas que amais vossas mães tremei, tremei de horror! Mães que amais vossas filhas chorai, chorai de compaixão! Pais de famílias que me ledes fazei por dar uma educação a vossos filhos, que não deixe remorso na hora tremenda em que vossas almas estiverem para voar à presença de Jesus Cristo.” (p. 182)

Mais tenebroso que o acto de enterrar uma faca no peito da mãe, é o ritual que decorre em seguida e que consiste na devassidão do cadáver, lembrando ao leitor actual práticas celebrizadas pelos mais cruéis assassinos em série do século XX:

“Depois de morta sua mãe, Maria José com a maior presença de espírito e ânimo de carrasco [,] com a mesma faca começou a cortar-lhe a cabeça, e vendo que não podia arredondar o osso, foi cortar com segunda faca, e como ainda não pudesse, começou a dar-lhe golpes de machada até que de todo lhe despegou a cabeça do pescoço. Depois cortou-lhe as orelhas e o nariz e os beiços e deu-lhe mais de vinte golpes na cara, e queimou-lhe o cabelo. Depois levantou um tijolo do lar e enterrou os pedaços da cara e da cabeça.

Depois cortou-lhe as pernas e as mãos. E à noite embuçou-se num capote e pegou no tronco da mãe foi pô-lo nas obras de Santa Engrácia.” (pp. 183 – 184)

O horrível perpassa todas estas linhas, impressionando o leitor pelos requintes de barbaridade colocados em prática. Sobretudo porque é informado, logo no início do texto, de que se trata de factos reais, gera, como reacção, um horror mais genuíno, criado a partir do verídico. O recurso a acontecimentos reais é, aliás, uma forma de corresponder “às exigências de um público ávido de casos verídicos – e tanto mais emocionável quanto mais convencido de que se encontra perante histórias, ou realmente acontecidas, ou que poderiam ter de facto acontecido” (Amaral, 2003: 141)⁶¹.

Clive Bloom, no texto introdutório a *Gothic Horror*, faz a distinção entre dois tipos de horror gótico: “Theories of gothic and horror literature tend to be of two philosophical types. The first sees such fiction as disturbing but conservative, restoring things to the *status quo* and dedicated to the ultimate return to normalcy. The second sees such fiction in the opposite light as disturbing in order to change, not recuperative and conservative but radical and subversive, dedicated to excess and marginality” (1998: 13). As novelas de Camilo que forneceram a base deste estudo inserem-se, nitidamente, nesta segunda tipologia, já que não se verifica a reorganização da ordem inicialmente perturbada. Esta é uma das novidades introduzidas por Camilo, em termos de ficção gótica, já que, nas suas novelas, o destino das personagens é irremediavelmente abalado por um conflito permanente entre o bem e o mal, o certo e o

⁶¹ Maria João Pais do Amaral, “Previsão da Recepção nalgumas Novelas Camilianas”, In: *Camilo – Leituras Críticas*, 2003, pp. 133 – 145.

errado⁶², que apenas termina com um final trágico, em que a maior parte das personagens acaba por expirar.

O goticismo de Camilo define-se em oposição a um racionalismo que advém do iluminismo do século XVIII, se considerarmos que as emoções do indivíduo prevalecem sobre a razão da sociedade, as quais se revestem de um valor profundamente humano. Por este motivo, devemos realçar a aceção com que o termo gótico aqui foi utilizado: “a sense of the gothic as recovering and renewing a tradition which valued feelings and sensibility” (Stevens, 2000: 9).

Para além deste aspecto, a expansão de uma cultura gótico-literária em Portugal originou uma novelística camiliana invadida por narrativas complexas, fundamentadas em histórias de famílias, nascimentos encobertos, identidades falsas e amarguras sublimes. Nelas sobressaem duas tónicas essenciais: a inverosimilhança das coincidências (cada história acaba por se enlaçar, por um acaso do destino, com a de outra personagem) e o excesso de quadros melodramáticos, que percorrem todo o universo camiliano, neles predominando o sarcasmo, o riso negro e a maldade. Esta primeira fase literária de Camilo terá funcionado como um período de formação do novelista, pois são visíveis certas temáticas e caracteres em narrativas posteriores. Mais tarde, em 1872, Camilo traduz⁶³ do francês o romance *A Freira no Subterrâneo*, também com laivos de goticismo. O elemento utilizado para provocar horror é a austeridade da Igreja Católica, que actua em nome de uma pureza de princípios a que são alheios os seus próprios representantes. Trava-se, neste romance, uma luta cruel

⁶² Como vimos anteriormente, a prática do erro em determinada altura das vidas das personagens tornar-se-á fatalmente irreversível.

⁶³ O papel da tradução não pode ser descurado, pois permite que os escritores portugueses oitocentistas acedam a novidades que chegam de Inglaterra e de França (romances de meados do século XVIII).

entre o vilão e a heroína, Bárbara, digna de toda a simpatia porque vítima de um sofrimento sobre-humano. Maria Leonor Machado de Sousa afirma mesmo que “o romance traduzido *A Freira no Subterrâneo*, 1872, ultrapassou todos os horrores apresentados em português”⁶⁴.

É também durante os anos 70 que é publicado o conjunto de textos que Camilo designou por *Novelas do Minho*⁶⁵. Segundo Alexandre Cabral, nestes textos “continuam a registar-se os desencontros e os empecilhos que tolhem a felicidade dos amantes, a astúcia a prevalecer sobre a virtude, a avidez pelos bens materiais (o dinheiro!, sempre o dinheiro na sua acção corruptora!) a esmagar a humildade rústica do viver rural, em resumo: o permanente conflito entre o Bem e o Mal, que é, no final de contas, o vector dominante da novelística camiliana”(Cabral, 1985: 133).

No texto “Maria Moisés” (1876), inserido nas *Novelas do Minho II*⁶⁶, ainda se encontram sólidas algumas das coordenadas do goticismo camiliano, embora se tenha perdido o tom horrífico dos primeiros romances. Tal como aferimos em *Anátema* e o *Livro Negro de Padre Dinis*, também em “Maria Moisés” assistimos à degradação da beleza feminina, por via da morte:

“Era uma flor a moça. Ainda me recordo que, morrendo ela à noite, foi preciso enterrá-la ao outro dia, porque não se podia sofrer o cheiro do cadáver. Como a morte em poucas horas transformara uma criatura linda como os anjos num charco de podridões!” (p. 65)

⁶⁴ *Dicionário do Romantismo Literário Português*, 1997, p. 352.

⁶⁵ As *Novelas do Minho* são publicadas entre 1875 e 1877, sob a responsabilidade de Matos Moreira (1845 – 1899), proprietário de uma livraria-editora. Publicou, também, várias 1^{as} edições de textos camilianos.

⁶⁶ Utilizámos a edição de Alexandre Cabral (Círculo de Leitores).

Esta linda criatura era Josefa de Santo Aleixo, enamorada de um jovem de condição social superior, António de Queirós, filho do fidalgo Cristóvão de Queirós. Devido à vontade de seu pai, António é obrigado a abandonar Josefa e, com ela, o bebé de ambos. Desesperada, Josefa protagoniza aquilo que Pascoes designa como “terror humano extraordinário”⁶⁷, lançando-se ao Tâmega, de noite, com a filha recém-nascida no colo. Resume-se, deste modo, a primeira parte da história, que relata a perdição de Josefa.

Trinta e sete anos mais tarde, António regressa general à terra natal e descobre a sua filha. A segunda parte da história representa uma antítese em relação à primeira, tendo em conta que o percurso atribulado de Josefa contrasta com a vida virtuosa de Maria Moisés, sua filha. Apesar dos infortúnios do passado, a ordem é restabelecida, correspondendo a um princípio de salvação, contrariamente ao que se verifica na maior parte dos textos camilianos de influência gótica da sua primeira fase literária. O próprio autor, num pedido a Tomás Ribeiro, a quem o texto é dedicado, tem noção que o gótico em literatura foi ultrapassado por uma nova escola:

“Tomás Ribeiro, com o teu coração, se tens nele uma lágrima, imagina este quadro e descreve-o, se podes, que eu não posso, nem quero, porque o último feitio das novelas é não pintar, com o colorido gótico dos românticos, os quadros comoventes que rutilam na alma a faísca do entusiasmo”. (pp. 75 – 76)

Para terminar, consideramos que o jovem Camilo ofereceu à Literatura Portuguesa Oitocentista, a possibilidade de descobrir “personagens que choravam, matavam, sofriam ou se vingavam, galerias de anjos, de bestas e de demónios” (França, 1974: 285). O seu maior contributo no âmbito do romance gótico em Portugal, prende-

⁶⁷ Teixeira de Pascoaes, *op. cit.*, p. 43.

-se, justamente, com a autonomização do autor em relação a outras tradições, nomeadamente, a inglesa e a francesa. A releitura do gótico por parte de Camilo implica a introdução de várias novidades que denunciam a singularidade do escritor e são elas que continuam a entusiasmar o leitor moderno. Com efeito, todos os pontos focados ao longo deste texto permitem comprovar esta afirmação, embora o nosso autor não resista a munir-se de três paradigmas basilares da ficção gótica: a preocupação com o cenário, a renúncia à autoria e a consciência da figura do leitor, a quem se deve inflamar o horror. Este último ponto remete-nos para a modernidade do escritor que, submetido à prática da literatura como profissão, tentava corresponder ao gosto dominante, criando novelas de enredo rocambolesco. Por outro lado, aproveitava prólogos, dedicatórias e digressões internas ao texto das novelas, para satirizar esse mesmo gosto e a expectativa de leitura que, em algum momento, sabia estar condenado a satisfazer.

Em termos de produção literária, a moda gótica não sucumbiu com a passagem do tempo. Pelo contrário, continua a fornecer o mote para autores portugueses contemporâneos, como, por exemplo, Ana Teresa Pereira e José Luís Peixoto⁶⁸, na narrativa, e Fernando Guerreiro, na poesia, cujas obras patenteiam uma assimilação pessoal do gótico, sendo esta a característica que mantém acesa a chama da actualidade e do interesse inerentes ao género.

⁶⁸ É interessante verificar que no seu romance *Uma Casa na Escuridão* a epígrafe utilizada remete para pressuposto Walpoliano, segundo o qual os filhos são castigados pelos pecados dos pais:

“Pára, diz ela. A culpa não é minha.

Nem minha. Digamos que temos de pagar pelos pecados dos nossos pais.

Isso é desnecessariamente cruel, diz ela com frieza.” (Margaret Atwood, *O Assassino Cego*), In: José Luís Peixoto, *Uma Casa na Escuridão*, 2002, p. 10.

CAPÍTULO III:

CONTRIBUTO PARA UMA DEFINIÇÃO DE FANTÁSTICO

*The impulse and atmosphere are as old as man,
but the typical weird tale of standard culture
is a child of the eighteenth century.*

H. P. LOVECRAFT⁶⁹

A citação de H. P. Lovecraft alerta para a tenra idade do fantástico como género narrativo pertencente a uma tradição literária ocidental, facto que tem inspirado vários subsídios para uma definição do mesmo, com especial destaque às características apresentadas pelos textos considerados paradigmáticos.

A literatura fantástica, como tantas outras formas literárias que lidam com aspectos subversivos, descende da literatura gótica. A mesma assunção é defendida e reforçada por Rosemary Jackson, tornando bem explícito que a origem imediata do fantástico, como género literário, é encontrada no romance gótico: “As a perennial literary mode, fantasy can be traced back to ancient myths, legends, folklore, carnival art. But its more immediate roots lie in that literature of unreason and terror which has been designated ‘Gothic’. It was with the publication of Horace Walpole’s dream novel (1764), that the demonic found a literary form in the midst of Augustan ideals of classical harmony” (Jackson, 1981: 95). Assim, os motivos literários introduzidos por Horace Walpole influenciaram muitos géneros que foram emergindo (literatura fantástica, literatura policial, filme negro e de *suspense*) e podem ser encontrados em

⁶⁹ *Supernatural Horror in Literature* (1945), 1973, p. 22.

todas as formas de literatura. De acordo com o *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, fantástico deriva do grego *phantastikós*, remetendo-nos para a imaginação, para a capacidade de “imaginar coisas vãs, de criar ilusões”.⁷⁰ Nesta acepção, todas as obras literárias poderiam ser consideradas fantásticas. O termo, no entanto, passa a ser empregue para classificar textos literários que privilegiem mitos, lendas, utopias, histórias de horror, visões oníricas e surrealistas, ao invés de dar prioridade a uma representação realística do mundo. No que diz respeito à Literatura Portuguesa, Maria Nazaré Gomes dos Santos verifica que “numa perspectiva diacrónica, pode ser observado o fantástico (...) a partir de Gil Vicente e, posteriormente, nas *Obras do Diabinho da Mão Furada* (história atribuída a António José da Silva – O Judeu, provavelmente escrita no século XVII)”. Porém, é a partir do século XIX, com o despontar do Romantismo, que o epíteto de fantástico ganha força. Aquele movimento, “ao voltar-se para o fundo nacional de crenças e narrativas populares, investe na matéria ou temática fantástica”, viabilizando, em Portugal, a recepção de “uma literatura ligada ao tenebroso e ao terrífico” (Santos, 1996: 521 – 522)⁷¹. Assim, o processo romântico, através da instalação de uma rebeldia contra os valores do racionalismo clássico, operou profundas transformações morais, sociais e psicológicas, conduzindo “os simpatizantes da corrente romântica ao afastamento do concreto, à idealização nocturna e sombria da paisagem e do homem, ao culto do grotesco, negador de uma estética do equilíbrio, e, especialmente, à aceitação do primado do sentimento sobre a razão, proclamando a libertação dos impulsos e do instinto pelo recurso ao sonho, ao imaginário e até à loucura. Por outro lado, a exaltada consciência infeliz do romântico, em parte condicionada pela vacuidade, desencanto, incompreensão e divergências jamais

⁷⁰ José Pedro Machado, *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa* (1952) Vol. III, 1977, p. 20.

⁷¹ *Dicionário de Literatura Portuguesa*.

solucionadas entre ele e a sociedade, levá-lo-á para um nostálgico «algures» que lhe permita evadir-se da nauseante realidade” (Oliveira, 1992: 20).

O Diabo Amoroso (1772) de Cazotte, traduzido por Camilo em 1872, é tido como o primeiro conto genuinamente fantástico, apesar de Todorov referir que “oferece matéria muito pobre para uma análise mais desenvolvida”, conferindo esse estatuto a um livro que, “inaugura magistralmente a época da narrativa fantástica: *O Manuscrito Encontrado em Saragoça* (1804 – 1805) de Jan Potocki” (1968: 20). Todavia, é inegável o carácter pioneiro de ambos os textos.

Algumas obras de autores portugueses do início do período oitocentista denotam o conhecimento do trabalho literário de E.T.A. Hoffman (1776 – 1822), inaugurador da primeira fase de influxo fantástico, e de Edgar Allan Poe (1809 – 1849), vulto que marcou a segunda metade do século XIX com as suas histórias fantásticas. Exemplos⁷² disso são as *Lendas e Narrativas* (1851) de Alexandre Herculano, designadamente “A Dama do Pé de Cabra”; os *Contos Fantásticos* de Teófilo Braga (1865); as *Prosas Bárbaras* (1866 – 1867) de Eça de Queirós e os *Contos* (1868) de Álvaro do Carvalho, tido como expoente máximo do fantástico feito em português, sendo o seu nome imediatamente associado “à corrente de inspiração sombria e fantástica, tão episódica entre nós” (Oliveira, 1996: 102 – 103)⁷³. Carvalho demonstrou, no seu conto “Os Canibais”, a crueldade das relações sociais, tema recuperado, mais tarde, por Fernando Pessoa, sob o pseudónimo de Alexander Search, no conto *Um Jantar Muito Original* (1907), onde o canibalismo é utilizado conscientemente como veículo de vingança.

⁷² Note-se, nestes autores, a preferência pelo conto, como modo de expressão narrativa: “Mais curto, permitia a apresentação de quadros aterrorizantes, que ganhavam efeito com a condensação e não tinham o problema de um longo enredo a desenvolver e explicar.”, Maria Leonor Machado de Sousa, In: *Dicionário do Romantismo Literário Português*, 1997, p. 352.

⁷³ Maria do Nascimento Oliveira, *Dicionário de Literatura Portuguesa*.

Ambos os contos sublinham a ignorância das personagens perante a refeição que lhes é apresentada, o que as torna, involuntariamente, em canibais.

O termo **fantástico** é, geralmente, utilizado em duas acepções diferentes: o uso comum e o uso literário. O primeiro designa, inequivocamente, uma significação positiva, mas redutora, sendo sinónimo de *ótimo* ou *magnífico*. No contexto literário, ganha uma complexidade que o torna difícil de definir e, consequentemente, prender numa gaiola conceptual, dadas as ramificações que dele emergem: “If we perceive genre as a category that ‘contains’ (being entirely content-led), then the fact that the fantastic concerns itself with the world of the ‘beyond’ (beyond the galaxy, beyond the known, beyond the accepted, beyond belief) should immediately alert us to the attendant difficulties it has coping with limits and limitations” (Armitt, 1996: 4).

Deste modo, e apesar de não ser tarefa árdua procurar e encontrar elementos fantásticos, isto é, elementos que fogem ao domínio do real, em vários escritos, desde os mitos da antiguidade clássica à moderna ficção científica, nem todos eles são acolhidos pela égide do fantástico. Embora considerado por muitos um género marginal, o fantástico já alcançou um lugar de destaque no universo literário, quer pelo número de textos passíveis de serem classificados como fantásticos, quer pela quantidade de estudos disponíveis que os mesmos têm vindo a inspirar.

Lucie Armitt, na sua obra *Theorising the Fantastic*, classifica os aspectos que presidem à construção do discurso fantástico como *defamiliarization techniques* (1996: 25), na medida em que são elas que permitem construir o discurso do impossível, o qual afasta o leitor do seu próprio universo. Estas técnicas devem ser convincentes, para que o leitor confie e acredite no mundo criado à margem do real, mesmo que a sua aceitação dos factos estranhos nunca seja total, pois há sempre alguma hesitação perante os

mesmos. Isto conduz-nos à definição todoroviana de fantástico, que se baseia nessa suspensão a que personagens e, em última instância, leitores, são conduzidos⁷⁴: “O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (1968: 31). O mistério desencadeado por esse “acontecimento aparentemente sobrenatural” origina, por sua vez, o inexplicável, dando, por fim, lugar, à ruptura da ordem vigente. Filipe Furtado também insiste na presença do sobrenatural: “qualquer narrativa fantástica encena invariavelmente fenómenos ou seres inexplicáveis e, na aparência, sobrenaturais” (1980: 19). Tais fenómenos são tidos como fenómenos metaempíricos que, irrompendo a partir do real, fogem a uma fundamentação racional e empírica. Assim, o sobrenatural surge como parte integrante do mundo real, familiar e quotidiano, representando, através da subversão desse mesmo mundo, e não da sua substituição por outro, uma fuga à natureza conhecida: “Não é um outro universo que se ergue face ao nosso; é o nosso que, paradoxalmente, se metamorfoseia, apodrece e se torna *outro*” (Vax, 1974: 6)⁷⁵. É exactamente neste pressuposto que assenta a diferença entre fantástico e maravilhoso, pois enquanto a ambiguidade que caracteriza o fantástico se desenvolve a partir da realidade, no que diz respeito ao maravilhoso, o destinatário do discurso sabe que a acção decorre num mundo imaginário, no qual se alcança um equilíbrio de justiça impensável no mundo real.

Ainda segundo Filipe Furtado, podemos distinguir entre **sobrenatural positivo**, relacionado com as forças do Bem, e **sobrenatural negativo**, ligado a um sistema axiológico do Mal. O primeiro é próprio das histórias maravilhosas, em que a fada, a

⁷⁴ A hesitação das personagens face a um acontecimento extraordinário, a incerteza entre acreditar ou não, contribui para a subsistência da ambiguidade, influenciando na reacção dos leitores.

⁷⁵ Louis Vax, *L'art et la littérature fantastiques*, P.U.F., Paris, 1974, p. 6, In : Filipe Furtado, *A Construção do Fantástico na Narrativa*, 1980, p. 20.

bruxa boa ou o duende intervêm em favor do herói. O segundo é desejável nas narrativas fantásticas “pois só através dele se realiza inteiramente o mundo alucinante cuja confrontação com um sistema de natureza de aparência normal a narrativa do género tem de encetar” (1980: 22). Com efeito, o sobrenatural positivo tem a função de coadjuvante, sendo mesmo indispensável, na resolução do problema e no restabelecimento da ordem, que ocorre na recta final da história, o que faz com que a sua participação na acção seja breve e discreta. Pelo contrário, o sobrenatural negativo promove a perturbação dessa mesma ordem, facto decisivo para a construção do fantástico, a qual raramente retorna a uma situação de normalidade, porque depois de instaurada a estranheza, o mundo das personagens jamais será o mesmo.

Existe um outro tipo de sobrenatural que, por via de fenómenos positivos ou negativos a que as leis naturais são alheias, intervém no desenrolar dos acontecimentos: o **sobrenatural religioso**, reflexo dos pressupostos defendidos pelas religiões reconhecidas pelo real. Este sobrenatural é visível, por exemplo, em histórias de vampiros, onde uma simples cruz de madeira funciona como protecção eficiente contra uns dentes vampirescos bem aguçados.

No domínio do sobrenatural, somos ainda confrontados com o **sobrenatural explicado**, desenvolvido, habilmente, por Ann Radcliffe nos seus romances góticos. O mesmo acontece em muitas narrativas fantásticas. É o caso do conto “O Punhal de Rosaura”(1866) de Álvaro do Carvalho, em que uma semelhança física aniquila a possibilidade de um espectro se movimentar no mundo dos vivos. Devemos referir que, embora muitos dos puristas do género entendam que os textos que promovem, no final, a dissolução da dúvida não correspondem a uma concretização do fantástico, resvalando para géneros afins (o estranho ou o romance de mistério), não é esse o critério adoptado

neste estudo, visto que esta é uma característica de alguns textos, que funciona como uma variante do género, não lhes retirando, por isso, o cariz fantástico. T. E. Apter vai mais além na sua posição, considerando que é dever do fantástico desfazer, no final da história, todas as incertezas: “the function of uncanny material in literature – the function it has at its best – is to get things right, to investigate the confusions, or to reveal unexpected or ignored confusions” (1982: 41)⁷⁶. Tendo ainda em conta “O Punhal de Rosaura”, julgamos que a manutenção da dúvida entre o natural e o sobrenatural, desfeita apenas no fim da narrativa, bem como a sustentação da ambiguidade ao longo do conto, são suficientes para o incluirmos no universo da literatura fantástica, já que todos os motivos aí privilegiados – desengano amoroso, morte, cadáver, noite, culpa, degradação humana, máscara – encetam uma atmosfera de incerteza e de irracionalidade, apenas compreensíveis à luz da derradeira revelação: uma simples, mas impressionante, semelhança física.

Este aspecto leva-nos para um outro vector explorado pela literatura fantástica: o duplo (*doppelganger*) e os conflitos que a divisão do eu originam. Exemplo flagrante, porque nele a questão da duplicidade é levada ao extremo, é a celeberrima obra *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886) de Robert Louis Stevenson, na qual uma única personagem se desdobra em duas que agem independentemente e cujo título é vulgarmente invocado como metáfora do comportamento humano, capaz de se render à generosidade e, antagonicamente, de praticar as mais cruéis atrocidades. Também o conto de Edgar Allan Poe “William Wilson” (1839) se inspira nesta temática, apesar de, aqui, surgirem duas personagens fisicamente iguais e que partilham o mesmo nome, mas diferentes em

⁷⁶ Posição totalmente contrária a esta é a sustentada por H. P. Lovecraft, pois considera o sobrenatural explicado de Ann Radcliffe um *costume provocatório*, visto que a construção metaempírica acaba por ruir, através da revelação de pormenores desconhecidos (*vide* nota de rodapé nº 8).

termos comportamentais, na medida em que uma representa o Bem e a outra o Mal, o que irá conduzir a uma batalha entre a identidade física e a diferença moral, que resultará na morte do Wilson moralmente corrompido. Na verdade, estas duas almas acabam por corresponder a uma só, tal como nos diz o William Wilson moribundo:

“Vós vencestes e eu sucumbo. Contudo, a partir de agora vós também estais morto – morto para o Mundo, para o Céu e para Esperança! Em mim vós existíeis – e, na minha morte, vede nesta imagem que é a vossa própria, quão completamente vos matastes a vós próprio!”⁷⁷

No que concerne o caso português, referimos a recente obra *O Homem Duplicado* (2002) de José Saramago, em que a descoberta, por parte de um professor de História, da existência de um actor fisicamente idêntico irá produzir uma horrível sensação de identidade roubada, que se transformará em obsessão pelo duplo e que culminará na morte de um deles. Curiosamente, a morte acaba por afectá-los a ambos, pois se, por um lado, a morte corpórea atinge o actor, por outro lado, é o professor que é dado como morto, acabando por tomar o lugar do seu duplo.

Em suma, as histórias que lidam com a dualidade terminam, quase sempre, com o aniquilamento de um dos duplos, perante a impossibilidade de haver duas pessoas exactamente iguais, que não tenham qualquer afinidade genética, e é nesta impossibilidade que reside a ilusão fantástica.

Um outro aspecto que preside à construção do fantástico na narrativa é a impressão do verosímil. O primeiro factor que contribui para isso relaciona-se com o momento social, económico, político e cultural em que o texto é escrito, pois nele serão

⁷⁷ Edgar Allan Poe, “William Wilson” (1839), *Histórias Extraordinárias*, 1997, p. 210.

encontradas as fantasias da época que o viu nascer: “Like any other text, a literary fantasy is produced within, and determined by, its social context” (Jackson, 1981: 3). Daí que, invadida pela necessidade de verosimilhança, toda a obra fantástica se entregue “a um sem número de normas, de esquemas, de códigos previamente definidos pela mentalidade dominante da época em que foi produzida e pelos seus reflexos literários cristalizados no género em que inclui” (Furtado, 1980: 52). Tomando como exemplo a figura do vampiro, transportada inúmeras vezes para o cinema, concluimos que a sua aparência, outrora a descambar para o monstruoso, se assemelha cada vez mais à de um ser humano, chegando mesmo a reunir características fisicamente atraentes. O grande ecrã evidencia o que acabámos de referir. Por exemplo, no filme *Entrevista com o Vampiro* (1994), baseado na novela homónima de Anne Rice, o vampiro Lestat de Lioncourt, interpretado por Tom Cruise, tem um aspecto bem mais agradável que Bela Lugosi ou Max Shreck nas suas interpretações vampírescas, datadas do início do século XX.

Mas, apesar de o leitor conseguir detectar, no discurso fantástico, características do contexto social, político e cultural em que se move, ele é confrontado com a abolição de determinadas características do real, visto que o fantástico “procura nunca proporcionar ao receptor do enunciado uma certeza total sobre o teor do mundo em que é imerso, mundo esse que lhe parece o normal (embora nele se insinue a subversão da normalidade) e cujo carácter «descontínuo» leva a constantes reavaliações da pseudo-realidade que lhe é proposta” (Furtado, 1980: 44). É, pois, numa atmosfera de “falsidade verosímil”, nesse outro mundo que finge ou parece ser verdade que o fantástico se concretiza. Recorrendo, mais uma vez, ao exemplo do vampiro, diremos que, mesmo constituindo uma personagem inverosímil, acaba por se tornar aceitável à

luz dos processos que regulam o fantástico, se ostentar determinadas características que acabaram por ser estabilizadas pelo género: aparência humana, mas excessivamente pálida, caninos aguçados, sensibilidade à luz solar, fome de sangue humano, orelhas pontiagudas. A plausibilidade em torno desta figura acabaria por desabar se lhe adicionássemos características animais, como patas ou tentáculos, que colocariam mais facilmente em causa a probabilidade da sua existência. Deste modo, **probabilidade** e **plausibilidade** são noções a esclarecer na relação fantasia / realidade, de modo a determinar o que é ou não verdade na ficção fantástica. A **plausibilidade** da história prende-se com o facto de ser minimamente aceitável perante a razão; por sua vez, a **probabilidade** relaciona-se com as conjecturas resultantes da leitura da narrativa e com o grau de possibilidade que as mesmas lhe atribuem. Ambas se coadunam na missão de fazer com que a personagem e o leitor acreditem nos acontecimentos narrados, por muito insólitos que estes pareçam. Espera-se, pois, que leitores e personagens comunguem emoções e reacções, relacionadas com a incerteza e a hesitação, mesmo que os primeiros sejam reais, mantendo um contacto indirecto com os acontecimentos, através da leitura, e as personagens figuras fictícias, mas que, através da visão, acedem directamente ao extraordinário, duvidando sempre da sua natureza. É esta ambiguidade que o fantástico pretende alcançar, brincando com a mente das personagens e dos leitores, suscitando, primeiro, a surpresa e o entusiasmo, e, em seguida, a confusão e a dúvida, que poderão sobreviver extratextualmente: “É desse jogo cruzado entre o real e o irreal, o verosímil e o inverosímil, que este tipo de ficção se alimenta e que, por seu turno, vale para o leitor como um exercício lúdico, aliciante e sedutor. E esse quadro particular de dúvidas ou de hipóteses sem certezas ultrapassaria a própria barreira do ponto final que põe fim à história” (Oliveira, 1992: 13).

Para fomentar a verosimilhança, o texto fantástico socorre-se de dois processos. Um relaciona-se com a utilização de referências factuais, que consiste na alusão a factos históricos e contemporâneos à narrativa, ou informações de cariz científico, que surgem numa miscelânea de referências reais e referências fictícias, sendo estas fruto da imaginação do autor e através das quais se desafia a lógica: “if a tale is not understood as occurring within our world it loses its point. (...) The impact of fantasy rests upon the fact that the world presented seems to be unquestionably ours, yet at the same time, as in a dream, ordinary meanings are suspended” (Apter, 1982: 2 – 3). Nesta acepção, fantasia e realidade coexistem harmoniosamente no conto fantástico, ao invés de surgirem como conceitos opostos e mutuamente eliminatórios.

O outro desenvolve-se a partir do recurso ao testemunho de um narrador-personagem⁷⁸, cujas declarações, não obstante o seu carácter insólito e inexplicável, se revestem de maior credibilidade, visto serem prestadas na primeira pessoa e por alguém extremamente racional. Este método é apanágio de muitos especialistas do género, sendo o caso de H. P. Lovecraft um elucidativo figurino: “De facto, o sistema lovecraftiano gira quase sempre em torno de uma mesma ideia e, mesmo a estrutura da escrita, em especial nos primeiros contos, raramente foge ao seguinte esquema: o narrador começa por explicar que fez há pouco uma terrível descoberta, que quase o fez

⁷⁸ O narrador-personagem ou narrador-testemunha pode também registar os eventos sob a forma de diário íntimo e pessoal, costume daqueles que possuem um espírito observador e analista, o que acentua o seu grau de verosimilhança. Embora este recurso seja menos frequente, é possível encontrá-lo em alguns escritos, como, por exemplo, “O Parasita” (1894), conto de Arthur Conan Doyle (1859 – 1930):

“10 da noite. Este hábito que tenho de manter um diário provém, ao que parece, do tal feitio de espírito científico que aqui mesmo anotei esta manhã.

Gosto de registar as impressões enquanto ainda estão bem frescas.

Pelo menos uma vez por dia trato de definir o meu estado mental.

É uma prática útil para a análise de si próprio, e imagino que isso concorre para dar firmeza ao carácter.

(...)

Sem isso, seria possível que as excentricidades de que fui testemunha esta noite houvessem sacudido os meus nervos ao ponto de deixar-me todo confuso?” In: Arthur Conan Doyle, “O Parasita”, *Histórias Extraordinárias*, 2003, pp. 81 – 82.

perder inteiramente a razão. Até à data desse acontecimento, sempre tinha sido uma pessoa equilibrada e normal, descrente das coisas do sobrenatural, que classificava invariavelmente como grosseiras superstições, próprias de mentes pouco esclarecidas. Mas, num determinado momento, muda-se para a Velha Casa de Arkham (ou Dunwich, ou Innsmouth), ou para determinado quarto de pensão ou mansarda de bairro pobre, e é então que tem a oportunidade de ver com os seus próprios olhos. O desenvolvimento do processo de descoberta do «inominável», do «outro», vai, pouco a pouco, vencendo o cepticismo do narrador, pessoa quase sempre de ideias «científicas» feitas e muito arreigadas, dando origem a uma atmosfera verdadeiramente claustrofóbica” (Maia, 1991: 10 – 11). Este processo também foi utilizado pelos escritores portugueses, designadamente, um dos autores contemplados neste estudo: Eça de Queirós, por exemplo em *O Mandarim* (1880) e em *O Mistério da Estrada de Sintra* (1870), onde se alia, ao discurso na primeira pessoa, um outro artifício de verosimilhança – a cumplicidade de um jornal – a aprofundar no próximo capítulo. Em *A Confissão de Lúcio* (1915) de Mário de Sá-Carneiro, o narrador-testemunha é também a vítima de acontecimentos misteriosos, os quais agitarão irreversivelmente o curso da sua vida:

“Antes, não quis porém deixar de escrever sinceramente, com a maior simplicidade, a minha estranha aventura. Ela prova como factos que se nos afiguram bem claros, são muitas vezes os mais emaranhados; ela prova como um inocente, muita vez, se não pode justificar, porque a sua justificação é inverosímil – embora verdadeira.”⁷⁹

Neste caso, os conceitos de verosímil e inverosímil são misturados, para jogar contra o protagonista, de modo a que este seja desacreditado, pois o que é verdade oculta-se sob a capa da improbabilidade.

⁷⁹ Mário de Sá-Carneiro, *A Confissão de Lúcio* (1915), 2000, p. 158.

De igual importância se reveste a criação de determinado ambiente nas histórias que se pretendem fantásticas, facto que H. P. Lovecraft singularmente sublinhou: “O meu domicílio actual – se bem que date da época vitoriana, está situado na colina mais antiga de Providence, onde as ruelas escarpadas da cidade velha convergem para um ponto de onde se vêem, a oeste, as cúpulas e campanários da aglomeração. (...) À esquina da rua, a velha residência Halsey conserva o seu pórtico georgiano. Foi construída em 1801, e diz-se que é *assombrada*. Que nostálgico especialista do fantástico podia encontrar mais adequado enquadramento?” (1991: 21). Tal atmosfera deve muito ao romance gótico, atribuindo especial relevo à criação de um espaço sombrio, seja ele exterior ou interior, onde interagem as personagens e no qual se localiza e desenrola a acção. Também a presença da noite corrobora no encontro com as forças ocultas, permitindo que, através de sombras e de distorções, os elementos do real, os seres e as coisas sofram uma metamorfose, conferindo novos contornos a tudo o que nos é familiar. Tempo e espaço coadunam-se, pois, para fazer florescer o mistério e despertar a dúvida, encaminhando leitores e personagens para uma viagem de ida pelos corredores labirínticos do sobrenatural e do aparentemente indecifrável. A tónica principal é quase sempre colocada em incidentes e efeitos narrativos, descurando-se o aprofundamento do carácter das personagens. Não devemos esquecer o papel da linguagem na criação destes mundos subversivos, que apenas existem graças a uma construção linguística particular e, neste domínio, realidade e fantasia aproximam-se, pois tanto uma como outra são representadas por uma linguagem comum.

No universo ficcional do conto fantástico português Oitocentista, dois nomes sobressaem: Teófilo Braga e Álvaro do Carvalho. Para além de os *Contos Fantásticos* (1865) do primeiro e os *Contos* (1866 / 1867) do segundo surgem, na mesma época, as *Prosas Bárbaras* (1866 / 1867) de Eça de Queirós, a quem dedicaremos o capítulo seguinte. Sampaio Bruno enuncia algumas razões que justificam este gosto português pela fantasmagoria: “A gente portuguesa, amorosa, contemplativa, sonhadora, com esse inesgotável fundo de quimera que lhe ficou da tradição religiosa, do ensino das visões místicas, do maravilhoso dos milagres e da alucinação do inferno, é notavelmente própria para produzir dentre si engenhos excêntricos, onde a imaginação sobreleve e se imponha ao simples bom senso, dando a realidade narrativa ao pesadelo, numa harmónica correspondência com o efeito da alma popular, que, na sua miragem colectiva do sebastianismo, procurou nos versejadores anónimos o estilo com que convinha fixar a sua fantasmagoria” (1885: 93).

De fantasmagoria, e não só, se abastecem os catorze *Contos Fantásticos* de Teófilo Braga, nos quais é frequente a morte no feminino, que, desencadeada ora pelo suicídio, ora pelo envenenamento ou pela tortura, tem quase sempre por trás uma história de amor marcada pela desventura (“Asas Brancas”, “O Véu”, “As Águias do Norte”, “Um Erro no Calendário”, “A Adega de Funck”). Em “Aquela Máscara”, texto que fecha esta colectânea, o autor introduz uma novidade, concretizada na morte por amor no masculino. O tópico da máscara, tão grato aos escritores do fantástico, aparece, também, como meio de omissão da identidade, para, posteriormente, a sua revelação à mulher amada causar o impacto desejado, quer na personagem, quer nos leitores, que anseiam por esse reencontro. Fogem a esse tema os contos “Lava de um Crânio”, “A

Ogiva Sombria” e “O Relógio de Estrasburgo”, os mais marcantes do ponto de vista fantástico.

“Lava de um Crânio” remete para o tormento de um rapaz misterioso que, vivendo mergulhado na solidão e na indigência, vê o espírito devastado pelas ideias que nele fervilham. A sua “palidez cadavérica”⁸⁰ é prenúncio do fim, cuja estranheza deixa entrever uma causa sobrenatural. Este é o típico protagonista do conto fantástico, melancólico, introspectivo, isolado e intelectual.

O título “A Ogiva Sombria” transporta-nos para a Idade Média, época em que proliferam as construções góticas. O ambiente nocturno é acentuado por uma tempestade forte. Mestre Gerardo, arquitecto da catedral de Colónia, recebe a visita de “uma figura alta, embuçada em um gabinarado longo, o rosto assombreado pelas abas de um largo chapeirão”, possuidora de uma “voz soturna”⁸¹. Gerardo apercebe-se de que teve um encontro com o diabo, com quem apostou a própria vida. Nunca é desvanecida a dúvida quando à origem desta presença satânica e a oscilação em que o leitor permanece entre uma explicação sobrenatural – a aparição do diabo – e uma explicação racional – uma alucinação da personagem, tão necessária à ilusão fantástica, mantém-se até ao final do conto, o que o torna num dos mais representativos do fantástico teofiliano.

Em “O Relógio de Estrasburgo”, nota-se, igualmente, uma referência a satanás, mas menos insistente, na medida em que irrompe, no desfecho da história, uma acusação popular de um possível pacto com o diabo:

“Quando ia subindo, e já a uma altura vertiginosa, apagaram-se de repente os archotes; os que me acompanhavam, lançaram mão de mim para me precipitar; as unhas

⁸⁰ Teófilo Braga, “Lava de um Crânio”, *Contos Fantásticos* (1865), 2001, p. 61.

⁸¹ Teófilo Braga, “A Ogiva Sombria”, *op. cit.*, pp. 86 – 87.

prendiam-me às fendas da cantaria, com a tenacidade do amor à vida. Por fim, cansados, agarraram-me, arrancaram-me os olhos. Aos meus gritos, os malvados respondiam que me desse por feliz em não ser queimado vivo na praça pública, exposto à irrisão da plebe, por feiticeiro; que eu tinha pacto com Satanás, que o evocava com linhas cabalísticas com que formara as rodas dentadas.”⁸²

De salientar a narração na primeira pessoa, de forma a conferir mais credibilidade e emoção aos acontecimentos. A descrição da causa da cegueira do velho promove o horror e a incerteza, pois, incompreensivelmente, o simples toque do velho construtor na sua obra foi suficiente para que o relógio nunca mais funcionasse.

No conto “Revelação de um Carácter” mostra-se uma frieza hiperbólica, fundamentada pelo desgosto de uma deformidade física. De acordo com o narrador, esta personagem prezava “o costume de Esparta, que mandava despenhar de uma rocha as crianças disformes. Pobre rapaz! Como uma circunstância pequeníssima lhe influi no carácter e na existência”⁸³. A malvadez e a crueldade que daí advêm são sobrehumanas e é nelas que assenta o elemento fantástico deste conto.

Ao escrever esta obra, o jovem Teófilo procurou, sob a influência dos escritos de Hoffmann e Poe, não só “defender uma ideia filosófica ou política, mas sobretudo «inovar» na literatura portuguesa, criando formas e estilos duma estética literária que se aproximasse do novo espírito dos novos tempos em oposição ao «ultra-romantismo cediço» de António Feliciano de Castilho” (Macedo, 2001: 7 – 8).

Álvaro do Carvalho ocupa um lugar ímpar na Literatura Portuguesa (apesar da sua curta carreira literária), legitimado pela temática de índole lúgubre de que nutriu a

⁸² Teófilo Braga, “O Relógio de Estrasburgo”, *op. cit.*, p. 107.

⁸³ Teófilo Braga, “Revelação de um Carácter”, *op. cit.*, p. 137.

sua pena, fortemente devedora da leitura de Edgar Allan Poe, cuja importância na evolução literária do conto fantástico é destacada por Sampaio Bruno: “[Poe] inicia definidamente em arte a psicologia mórbida, o estudo dos alucinados, espiando-os no mais recôndito do seu sofrimento” (Bruno, 1885: 100). A tendência de que nos dão conta os textos compilados de Carvalhal subdivide-se em diferentes ramificações, sendo possível, por um lado, identificar elementos que resvalam para o reino do fantástico, e, por outro lado, verificar que certos textos se limitam a fomentar o mistério, o grotesco e o horrível. Assim, agruparemos os seis contos de Carvalhal em quatro grupos distintos: o primeiro compreende “A Febre do Jogo” e “J. Moreno”; o segundo abrange “Honra Antiga” e “A Vestal!”; no terceiro incluiremos “O Punhal de Rosaura” e no último “Os Canibais”.

Em “A Febre do Jogo” e “J. Moreno” o fantástico assume leves contornos, pois desfaz-se rapidamente o seu efeito através de uma explicação congruente. No primeiro, Mariano vive um desequilíbrio psicológico, derivado da confusão de elemento reais e fantasmagóricos, sendo a encenação fantástica mero resultado da loucura da personagem, ainda que o horror persista até ao fim, pois o parricídio confirma-se. No segundo, a fonte do horror é a doença que consome o jovem e belo J. Moreno, que, aos poucos, se vai tornando numa figura cadavérica. Também aqui o fantástico é imediatamente sucedido por um regresso à realidade, na medida em que as aparições do fantasma do seu pai e do diabo se resumem a presenças oníricas.

Nos contos “Honra Antiga” e “A Vestal” nunca nos deparamos com a “provocatória confusão a que nos arrasta o envolvimento com o sobrenatural” (Oliveira, 1992: 102) Tanto num como noutro existe apenas a manutenção do elemento horrífico, consubstanciado, na “Honra Antiga”, pelas atitudes extremas a que o conceito de honra

conduz e os hediondos actos praticados em seu nome. Em “A Vestal!”, ainda que a temática difira bastante, ignoram-se, de igual modo, os processos necessários ao funcionamento do fantástico, limitando-se a história a desenvolver uma imagem perversa da mulher, que obedece, sem pudor, aos seus impulsos sexuais.

Quanto a “O Punhal de Rosaura”, é construído um clima gótico, pleno de cenários nocturnos e sepulcrais, onde a ambiguidade é mais acentuada, devido à chegada do suposto espectro de Rosaura, inicialmente escondido por uma máscara, que tem como objectivo atormentar o responsável pela sua desgraça: Everardo. Este passa a viver entre a incerteza de um acontecimento sobrenatural ou natural. Recorrendo a uma técnica popularizada por Ann Radcliffe – o sobrenatural explicado – Álvaro do Carvalho consegue, sabiamente, extinguir o carácter ambíguo do conto pela introdução de uma nova personagem, desconhecida para os leitores e para Everardo, e que denuncia uma invulgar semelhança física com a morta, pois trata-se do seu irmão⁸⁴.

No singular conto “Os Canibais” o clima de imprecisão é sustentado pela figura enigmática do visconde, cujos contornos robóticos⁸⁵ alertam para a sua extranaturalidade: “As suspeitas pontuadas ao longo do conto culminam no primeiro encontro a sós: quando Margarida anseia por noite de amor, o visconde – que antes se

⁸⁴ Vejamos o que diz, sobre este conto, Maria do Nascimento Oliveira: “A arte que o autor põe na progressão climática que culmina nas cenas de encontro com o sobrenatural, o encadeamento ininterrupto da intriga, o modo conciso e depurado de levar o leitor a desvendar o segredo ao termo da narrativa, no mesmo momento em que ele é explicado ao protagonista, tornam este conto um dos mais convincentes e coerentes, dentro da forma fantástica que a obra de Carvalho nos propõe. A probabilidade de uma presença além-tumular parece «convencer» a dado passo da intriga, para, mais adiante, ser posta em causa, o que contribui para instaurar um clima de ambiguidade e de duplicidade, em grande medida resultante do facto de se conferir igual peso às duas interpretações possíveis do acontecimento (a natural e a sobrenatural). Um debate, aparentemente sem solução, se instala, assim, por largos momentos, entre real e imaginário, entre duas ordens cuja coexistência é, em princípio, impossível”. In: *O Fantástico nos Contos de Álvaro do Carvalho*, 1992, pp. 51 – 52.

⁸⁵ As características desta personagem, que se desfaz em vários módulos como se fosse uma máquina, são reveladoras da evolução da época, visto ser no início do século XIX que os equipamentos mecanizados começam a instalar-se na sociedade. Trata-se, pois, de uma figura fantasmagórica mais depurada que o fantasma tradicional, mostrando evidentes ligações com o *cyborg* que aparece no final do século XX.

dissera só cabeça e coração – denuda-se e, qual aborto, desarma-se em várias partes, como um autómato” (Rodrigues, 1998: 254). O mistério que envolve o Visconde de Aveleda é alimentado pela ausência de pormenores sobre a sua vida e a sua origem, o que propicia o desencadeamento da ilusão fantástica. O leitor é convocado para que tal ilusão funcione. Todavia, se a reacção pretendida for o riso, desabam os processos de construção do fantástico. É justamente no final de “Os Canibais” que entendemos, claramente, ser este o objectivo do autor, ao substituir rapidamente a tristeza da família de Margarida pela esperança em herdar a fortuna do Visconde. As intenções de suicídio logo se desvanecem para dar lugar à iluminação dos rostos.

Nestes seis contos predomina uma temática de horror que conflui para um desfecho trágico. São explorados ambientes nocturno-fantasmagóricos associados a enredos maquiavélicos e protagonizados por personagens estranhas. Todos eles decorrem “menos da intervenção do sobrenatural sob a forma de personagem ou de situação, do que do bizarro e doentio do modo de conceber” (Bruno, 1885: 95).

A partir das directrizes lançadas neste capítulo, podemos concluir que o fantástico, sendo reconhecido como modo de expressão literária, é caracterizado por traços específicos, entre os quais se destaca a relação **ocorrência metaempírica / ruptura das leis naturais**, o que desencadeia dois tipos de explicação possíveis: a sobrenatural e a racional, de cujo choque resulta a ambiguidade⁸⁶ imposta pelo género.

⁸⁶ A ambiguidade é o grande traço distintivo do fantástico, tendo em conta que não é partilhado pelos géneros que, em termos de características, lhe são mais próximos: o estranho e o maravilhoso, pois, nestes, a dicotomia real / ilusão não orienta o desenvolvimento da acção. O estranho limita-se a apresentar acontecimentos que, devido ao seu carácter insólito, parecem sobrenaturais. Em relação ao maravilhoso, este constrói um mundo irreal, no qual é aceitável qualquer manifestação sobrenatural. Devido à sua

Para além disso, para que o fantástico funcione, exige-se um enquadramento realista da narração, de modo a que o insólito, quer sob a forma de situação ou de personagem, pareça verdade. Por conseguinte, isto despertará a perplexidade de quem o testemunha.

Embora tenha sido considerado um género à margem durante o século XIX e início do século XX, o fantástico ocupa, actualmente, um lugar credível no universo literário: “Now we can look at the fantastic as a form of writing which is about opening up subversive spaces within the mainstream rather than ghettoizing fantasy” (Armitt, 1996: 3). Esta alteração de estatuto implica a conquista de duas metas: tornou-se respeitável, devido ao gosto de muitos autores e ao crescente interesse pela crítica, e passou a estar na moda, não só na literatura, mas também no cinema. Exemplos disso, são os casos de adaptações cinematográficas das histórias extraordinárias de Stephen King ou de Anne Rice; da trilogia *O Senhor dos Anéis*, de J. R. R. Tolkien⁸⁷, ou ainda das mais recentes aventuras do pequeno feiticeiro Harry Potter, criado por J. K. Rowling no início dos anos 90, apesar de o primeiro livro dar à estampa apenas em 1998. Todos estes escritores partem de uma ideia comum: o confronto entre Bem e Mal, que gera um desequilíbrio entre o Certo e o Errado, mantendo-se este último numa posição superior durante o desenvolvimento da história, podendo culminar, em alguns casos, com a reposição da ordem ou, noutros, com o abalo irreversível dessa mesma ordem. Assim, a literatura fantástica está intimamente ligada a uma noção de moralidade, à qual nem a figura do vilão é indiferente, na medida em que conhece o impacto moral que as suas acções malévolas poderão provocar.

proximidade do fantástico, Tzvetan Todorov fala de fantástico-estranho e de fantástico-maravilhoso. Cf. *Introdução à Literatura Fantástica* (1968), 1992, pp. 51 e 58.

⁸⁷ John Ronald Reuel Tolkien (1892 – 1973). Publicada pela primeira vez em 1954, a trilogia conta com os seguintes títulos: *A Irmandade do Anel*, *As Duas Torres* e *O Regresso do Rei*.

Ainda que sejam frequentes as incursões de muitos autores portugueses na literatura fantástica, nenhum deles, à excepção de Carvalhal, possivelmente pela sua breve biografia, se notabilizou, unicamente, neste género. Todavia, podemos afirmar que existe uma tradição do conto fantástico em Portugal, iniciada pelos escritores do século XIX, que se estende até aos dias de hoje, o que justificou, recentemente, a compilação, em jeito de reedição, de mais de 30 títulos na *Antologia do Conto Fantástico Português* (2003)⁸⁸, a qual, embora não seja definitiva, reúne alguns dos textos mais significativos, produzidos sob a alçada do fantástico e atesta a continuação desta tendência entre os escritores nacionais, embora o fantástico mais recente – do qual o realismo mágico é uma expressão⁸⁹ – se distancie daquele que surgiu no século XIX, como reacção romântica ao racionalismo, pois, presentemente, a irrealidade dos textos não sofre um confronto interno com o mundo factual, isso apenas acontece fora do contexto da obra, e é o leitor que pratica esse confronto, já não as personagens.

⁸⁸ Esta antologia tem por base a edição de E. M. de Melo e Castro, de 1974.

⁸⁹ Gabriel García Márquez é um dos escritores da actualidade mais representativos do realismo mágico, como o denotam algumas das suas obras. Por exemplo, *Cem Anos de Solidão* (1967) ou *Do Amor e Outros Demónios* (1994).

CAPÍTULO IV:

A EXPERIÊNCIA FANTÁSTICA DE EÇA

*Certas noites, entrava o Eça de Queiroz, já tarde,
no meu quarto, com um rolo de papel na mão, dizendo:*

– Sou eu, sim, amigo.

*– E aludindo aos corvos, milhafres e gaviões que, com tanta frequência, fantasticamente,
apareciam nos seus Contos, acrescentava:*

– Sou eu e os meus abutres: Vimos criar, devorando cadáveres!”

JAIME BATALHA REIS⁹⁰

À semelhança do que aconteceu com Camilo Castelo Branco, também Eça de Queirós, numa primeira fase da sua vida literária, experimentou um tipo de literatura dominada pelo lado obscuro da alma, onde mistério, desgraça e morte são as notas dominantes, que se coadunam para criar horror, ainda que isso se concretize de forma bastante diferente na obra de cada um destes autores.

O jovem Eça empreende, assim, uma viagem por espaços sombrios, habitados por corvos, milhafres e gaviões. Por estar atento a todas as novidades do seu tempo⁹¹, Eça de Queirós é também devedor do mesmo, o que se reflecte tanto nesta fase literária, conotada com um Romantismo Fantástico e Decadente⁹², como nas suas sucessoras.

⁹⁰ “Introdução” a *Prosas Bárbaras* (1903), 2001, pp. 12 – 13.

⁹¹ De acordo com Jaime Batalha Reis, “as primeiras influências que actuaram em Eça de Queiroz – aquelas que mais evidentemente se reconhecem nas suas primeiras criações literárias, os escritores de cuja frequentação eu posso dar testemunho – foram principalmente, Henrique Heine, Gerardo de Nerval, Júlio Michelet, Carlos Baudelaire; mais distantemente, ou mais em segunda mão, Shakespeare, Goethe, Hoffmann, Arnim, Poe, e, envolvendo tudo poderosamente, Vítor Hugo.” In: *op. cit.*, p. 22.

⁹² Designação de Ana Teresa Peixinho, que aponta mais duas fases de exercício literário na vida do escritor: a do Realismo e Naturalismo e a do Idealismo Lírico. In: *A Génese da Personagem Queirosiana em Prosas Bárbaras*, p. 15.

Algun *corpus* queirosiano que serve de base a este capítulo corresponde a um laborioso processo de aprendizagem por parte do romancista. Referimo-nos aos textos compilados sob o título de *Prosas Bárbaras* (1866 – 1867), que nos interessam, sobretudo, como pertencentes a um género literário pouco cultivado em Portugal, e não tanto como indícios de elementos que, mais tarde, caracterizarão a escrita madura de Eça de Queirós. As restantes obras queirosianas abordadas denotam o carácter cíclico da experiência literária de Eça, que retoma o entusiasmo pelo mistério e pelo fantástico em *O Mistério da Estrada de Sintra* (1870) e *O Mandarim* (1880)⁹³.

Tal como Carlos Reis observou, “o Romantismo é uma presença certa e muito marcante na formação do jovem Eça: a boémia coimbrã, vivida sob o signo da presença tutelar de um Antero inequivocamente romântico, revela-se propícia à fantasia e ao idealismo” (Reis, 1999: 31). Por isso, é de salientar, em *Prosas Bárbaras*, o revivalismo do ambiente de fantasia romântica experimentado em Coimbra, época em que figuram nas suas leituras os nomes de Heine, Hoffmann, Nerval, Baudelaire e Poe, entre outros, e que terão contribuído, numa fase de iniciação na arte de escrita, para a criação de “um universo animado por figuras fantásticas, por inúmeros problemas existenciais, por realidades contrastantes e disfóricas, enfim, o universo criado por um jovem escritor sonhador e idealista” (Peixinho, 2002: 37).

⁹³ Estes dois títulos foram submetidos a um intenso processo literário e técnico de autocrítica e consequente autocorreção, constituindo exemplos da transtextualidade eciana, o que denuncia “uma atitude ética feita de exigência e de insatisfação artísticas.” In: Carlos Reis, *Estudos Queirosianos, Ensaio sobre Eça de Queirós e a sua Obra*, 1999, p. 180. Pelo contrário, os folhetins de *Prosas Bárbaras* nunca foram sujeitos “a revisão ou reescrita por parte de Eça de Queirós e, como tal, surgem investidos de uma espontaneidade pouco comum nos textos do autor.” In: Ana Teresa Peixinho, *op. cit.*, p. 17.

É o próprio Eça que, no folhetim intitulado “Poetas do Mal”⁹⁴, nos elucida sobre os motivos que levaram os escritores da sua preferência a enveredar por um caminho literário sinuoso, e que aparece como alternativa ao tédio da rigidez imposta pelo Classicismo:

“Então como vão para uma ideia nova, desordenada e bizarra, aparecem vestidos com uma forma nova, desordenada e bizarra: eles sabem que as imitações arcádicas estão gastas: que as velhas árvores donde se dependuravam líras clássicas estão secas: que os caminhos trilhados pelas togas brancas de pregas hieráticas levam ao deserto. Assim esta revolução na arte feita pela banda Baudelaire não é, como diz a crítica ordinária, hemistíquios, prosas, rimas e medições que se alteram: é todo o poema divino das sociedades modernas que se vai aos farrapos. As formas novas são o sintoma da sua dissolução.” (p. 92)⁹⁵

Em termos gerais, o volume *Prosas Bárbaras* consiste num desfile heterogêneo de figuras, situações e temáticas apresentadas de forma aparentemente caótica, onde o sublime e o grotesco parecem conviver freneticamente. O segundo texto desta compilação, “Sinfonia de Abertura”⁹⁶, estabelece, segundo as palavras introdutórias de Jaime Batalha Reis, uma relação arquitextual⁹⁷ entre os textos aí congregados, anunciada pelo próprio título do folhetim: “A «Sinfonia de Abertura» prepara, com efeito, o espírito para a ideia que os diferentes trechos depois vão desenvolvendo. Neles a fantasia – livremente, irregularmente, fragmentariamente – esboça, sugere, deixa entrever, faz sentir essa ideia, em episódios, em alegorias fantásticas e como que musicalmente vagas” (Batalha Reis, 1903: 30). É, pois, sob a égide do fantástico ao

⁹⁴ *Gazeta de Portugal*, 21 de Outubro de 1866.

⁹⁵ Todas as passagens citadas de *Prosas Bárbaras* dizem respeito à edição Livros do Brasil, com fixação do texto e notas de Helena Cidade Moura.

⁹⁶ *Gazeta de Portugal*, 1 de Outubro de 1866.

⁹⁷ Esta noção parte da teoria genettiana sobre a questão da transtextualidade. “O conceito de arquitextualidade designa uma propriedade ou um conjunto de propriedades articuladas entre si, que podem ser entendidas como referência geral capaz de explicar certas semelhanças que congreem muitos textos literários.” In: Carlos Reis, *O Conhecimento da Literatura*, 1995, p. 229.

serviço do horror que nos interessa dissecar algumas das *Prosas Bárbaras* mais exemplificativas deste domínio.

Em “Notas Marginais”⁹⁸, surge-nos uma mulher associada ao mal e à destruição, responsável pelo sofrimento masculino, o qual culmina na morte:

“Ó doce cantiga dos namorados da beira do rio, tu és uma verdade sempre nova! Ainda hoje o triste anda penando nas águas escuras; e os teus olhos, ó serena rapariga, são eternamente falsos!” (I, p. 50)

Por via de algumas comparações bastante expressivas, acentuam-se a negatividade e a falsidade inerentes à figura feminina: “os teus olhos negros são como duas flores do mal” (note-se a clara alusão a Baudelaire); “os rios vão sempre cantando, e fugindo, como os amores da mulher” (p. 52). Para além disso, e mais importante do ponto de vista do fantástico, a mulher possui características vampíricas, na medida em que suga toda a fonte de vitalidade do seu apaixonado:

“Tu pensavas que o teu amor me envolvia molemente como um largo vestido de seda, todo forrado de arminhos.

E um dia, ó minha bem-amada de cabelos cor de amora! vieste despir-mo de golpe, com um rosto colorido de risos.

Mas o vestido estava colado ao corpo – vinte vezes colado ao corpo: e tão rapidamente o tiraste, que me rasgou pedaços de carne, e levou-me jorros de sangue, e arrancou-me os cabelos, e deixou-me, ó minha bem-amada de braços de aço! como uma forma longa, vermelha e indefinida!” (XVI, pp. 55 – 56)

O desencanto amoroso dá lugar à morte, apenas da alma, pois o corpo sofre uma transformação panteísta:

“E o corpo diz à alma: (...) E agora vais morrer: e nunca mais te verei, ó minha vaporosa filha! Eu vou andar errante e perdido no mundo, por entre a matéria enorme. Vou andar nas árvores e nos astros, nas escamas dos peixes e na luz dos cometas; nas rosas e nos olhos das mulheres lascivas. Vou talvez cobrir as maiores tristezas vivas, ser

⁹⁸ *Gazeta de Portugal*, 23 de Março de 1866.

a folhagem dos ciprestes, e o farrapo dos mendigos! E tu vais sumir-te, ó alma doce e dolorosa!» (XXII, p. 58 – 59)

Por fim, a alma deixa um último aviso ao corpo masculino, sob a forma de conselho, com vista a evitar a destruição da própria natureza, pois a mulher é intrinsecamente maligna:

“«Adeus! Escuta. Se nas tuas peregrinações através da matéria, encontrares os átomos *daquela que eu tanto amei*, não te juntes com eles; porque se vos juntardes no cálice de uma flor, a flor há-de mirrar-se; se for na luz de uma estrela, a estrela há-de apagar-se; se for nas águas do mar, o mar há-de gelar-se.»” (XXII, p. 59 – 60)

A morte da alma leva-nos a induzir que é nela que reside o mal, ao contrário do que se passa com o corpo, que revive em comunhão com a natureza, alcançando a sacralização. Neste aspecto, a filosofia panteísta absorvida por Eça através da obra de Vítor Hugo afasta-se do seu modelo para introduzir uma novidade: “Se por vezes, à maneira hugoana, a matéria é o princípio do mal, também por vezes, por um processo de atomização e transmutação, ela se incorpora na natureza, adquirindo um estatuto sagrado” (Lima, 1988: 760)⁹⁹. Também no folhetim “Os Mortos”¹⁰⁰ se regista a supremacia da natureza, responsável pela felicidade associada à morte:

“Por isso os mortos são felizes porque andam longe da forma humana, onde há o mal, pela grande Natureza santa, onde só há o bem, na pureza, na serenidade, na fecundidade, na força.

Bem-aventurados os que vão para debaixo do chão, porque vão para uma transfiguração sagrada.” (pp. 114 – 115)

Desta forma, a natureza é conotada com a ideia de Bem, sendo o Mal resultado da condição humana, apenas válida durante o período de vida, porque, depois da morte,

⁹⁹ Isabel Pires de Lima, *Dicionário de Eça de Queiroz*.

¹⁰⁰ *Gazeta de Portugal*, 4 de Novembro de 1866.

verifica-se uma mistura com os elementos da natureza, o que confere à morte um carácter positivo, em oposição ao sofrimento que viver implica:

“A sua carne sofreu, empalideceu nos medos, coloriu-se com as febres, engelhou-se nos frios; mas agora anda, repousada e sã pelas frescas vegetações, pelos frutos coloridos, na luz selvagem e vital do sol, nos átomos da noite constelada e suave.” (p. 113)

Apesar de a mulher, em “Notas Marginais”, ser conotada com laivos satânicos, é noutros escritos de *Prosas Bárbaras* que a presença do Diabo, uma constante na obra fantástico-cristã ecianiana, se insinua de modo mais evidente, designadamente em “Macbeth”¹⁰¹, “A Ladainha da Dor”¹⁰² e “O Senhor Diabo”¹⁰³.

No comentário a *Macbeth* de Shakespeare e à ópera homónima de Verdi, estabelece-se um paralelo entre Macbeth e o Diabo, decorrente, tanto da hediondez dos seus actos, como do terror que a sua aparência e o seu poder despertam:

“É uma energia inconsciente e fatal. Um pouco mais mergulhado na sombra, seria o igual de Satã. Quando a sua coroa reluz na escuridão parece que as constelações devem seguir aquele reflexo terrível, curiosas de saber que sombria aventura vai ele tentar contra o Homem. Porque é certo que ele provoca a atenção do infinito, e tem misteriosas afinidades na noite.” (p. 78)

“A Ladainha da Dor” recorre a duas cartas, que documentam os acontecimentos narrados, de modo a motivar a crença do leitor, o que nos leva a crer que, na sua procura pelo efeito de realidade, tão comum na literatura fantástica, “o autor conta, mais do que com a *credibilidade* do leitor, com a sua *desconfiança*. Multiplica as cauções. Acumula indícios de garantia” (Tacca, 1978: 48).

¹⁰¹ *Gazeta de Portugal*, 1 de Outubro de 1866.

¹⁰² *Gazeta de Portugal*, 28 de Outubro de 1866.

¹⁰³ *Gazeta de Portugal*, 20 de Outubro de 1867.

Neste texto, a existência demoníaca limita-se a um sugestionado pacto entre o músico Paganini e o Diabo, nunca sendo veementemente explícita:

“– Aquela luz, senhor, é da casa das Serenas; a estas horas está ali abandonado um pobre homem que morreu lá ontem. Tinha chegado aqui há pouco, e era mais amarelo que a cera do altar; até na costa diziam os velhos que ele se vendera ao Diabo; Deus me perdoe por falar assim nisto, de noite, em cima das águas. Ah! Senhor, diziam que tocava na sua rabeca maldita que nem o Céu... Chamavam-lhe Paganini.” (p. 106)

É, pois, a figura de Paganini que sobressai “como a representação do fantástico (enquanto desejo genológico), e através do seu motivo mais tradicional: o pacto com o Diabo” (Sequeira, 2002: 242). Trata-se de uma personagem envolta por uma auréola lendária, visto que os seus feitos são reduzidos a dois relatos epistolares (que fragmentam a narrativa em três segmentos), cuja presença remota nos leva a concluir que estamos perante uma estética da sugestão. O possível pacto teria como objectivo tocar magistralmente a rabeca, que, no fim, as palavras de Paganini assemelham a uma entidade feminina, ao colocarem em causa a sua fidelidade, como se de uma amante se tratasse:

“Por esse tempo, um dia que ele estava com Sica, escreveu assim: *Já me não fio na minha rabeca; acredito que ela não há-de lamentar a minha morte; não morre, não! Há-de dar-se ao primeiro que a tomar nos braços; há-de dar-se com sufocações lascivas, e dizer-lhe os mesmos segredos místicos, voluptuosos e iluminados que me dizia a mim: que importa à rabeca que o pobre músico apodreça debaixo da terra?* Ele escrevia isto com os olhos molhados de água.” (pp. 103 – 104)

Em “O Senhor Diabo”, e como o próprio título indica, somos formalmente apresentados à mais temível criatura da religião católica. Assim, não é de estranhar que o leitor tenha acesso ao retrato físico do Diabo, o qual, embora adopte a forma humana, é marcadamente negativo e, sobretudo, ameaçador:

“E ao cimo da rua apareceu um homem forte, de uma bela palidez de mármore. Tinha os olhos negros como os dois sóis legendários do país do Mal. Negros eram os cabelos, poderosos e resplandecentes. Tinha presa ao peito do corpete uma flor vermelha de cacto.” (p. 202)

Através deste folhetim, “o escritor dota o género com maravilhosos devaneios, como esse fosforescente *Senhor Diabo*, em que o inimigo católico se sente morrer, na poeira de uma estrada da Alemanha, vencido do amor” (Bruno, 1885: 104). O facto de o Diabo se conformar com a sua derrota faz com que desista de praticar o mal, deixando subentendida uma alteração dos seus valores e das suas atitudes, segundo os quais não se deixa vencer:

“– Estou velho. Vai-se-me a vida. Sou o último dos que combateram nas estrelas. Os abutres já me apupam. É estranho: sinto nascer cá dentro, no peito, um rumor de perdão. Gostava daquela rapariga. Lindos cabelos louros, quem vos dera no tempo do céu! Já não estou para aventuras de amor! A bela Impéria diz que eu me vendi a Deus.” (pp. 208 – 209)

Todavia, acaba por justificar este acto benevolente da seguinte forma: “Se eu no fim da vida tinha de me entreter perdoando e consolando – para não morrer de tédio” (p. 209), fazendo-nos desconfiar da verdade do seu arrependimento.

O recurso ao satanismo na promoção do fantástico funciona, na medida em que é alimentado pela mente humana e pela convicção religiosa, que admite a existência do Diabo como a antítese de Deus: “While we prefer to believe in the existence of non-human forces we have no «proof» of their existence in the scientific sense. More, we have no proof that these forces are good or evil – or that even our human concepts apply to them” (Black e Hyatt, 1993: 16). É, justamente, a ausência de fundamentação objectiva sobre a existência de Deus e do Diabo que permite a manutenção destas

entidades, especialmente da segunda, como elementos eficazes na ficção fantástica e, conseqüentemente, responsáveis pela reacção hesitante do leitor em optar por uma das vertentes da dicotomia: acontecimento real ou acontecimento sobrenatural? Eça irá retomar, mais tarde, em *O Mandarim*, a temática do contrato com o Diabo, na qual se centrará toda a acção do texto.

Em “O Milhafre”¹⁰⁴ e “Memórias de Uma Força”¹⁰⁵, a dimensão fantástica opera-se a partir da tomada de consciência de elementos não-humanos em relação ao mundo que os rodeia. “O Milhafre” assume características de fábula e essa assunção, feita também pelo narrador (“Seja-me permitida uma pequenina fábula”, p. 174), confirma o carácter inverosímil da história. Esta ave é investida de poderes explicáveis à luz dos escritos bíblicos, mas, ainda assim, sobrenaturais:

“E a ave, então, com a antiga voz dos animais da Bíblia, do Apocalipse e dos livros dos profetas, disse surdamente:

«Homem, deixa a cruz sossegada!»” (p. 176)

Num discurso profundamente crítico, em que sobressai uma visão negativa da Humanidade, este pássaro “filósofo e letrado” acusa os homens de corromperem a alma, em favorecimento dos prazeres materiais usufruídos pelo corpo, comprovando, através da enumeração de ideias totalmente opostas, que apenas o mundo das aparências satisfaz e motiva o espírito humano, salientando-se, deste modo, a diferença entre o que é visível e aquilo que não se pode ver:

“«Sim, é verdade: tudo é magnífico, e são, e banhado de sol. As cidades são *limpas e caiadas*, só as consciências é que têm *nódoas*; as praças estão cheias de *iluminações*, só os corações é que estão *escuros*; os cais estão *arejados*, só os espíritos é

¹⁰⁴ *Gazeta de Portugal*, 6 de Outubro de 1867.

¹⁰⁵ *Gazeta de Portugal*, 22 de Dezembro de 1867.

que *sufocam*; os corpos estão sãos, cobertos de *estofos, frescos e resplandecentes*, só as almas é que andam *nuas, miseráveis e leprosas*.” (itálico nosso, p. 177)

Tanto “O Milhafre” como “Memórias de uma Força” mostram a existência de “uma permanente potencialidade fantástica, a detonação de todo um visionarismo e o anunciar de outros mundos que se cruzam e desmentem a estereotipia do quotidiano” (Oliveira, 1992: 30). Nas “Memórias de uma Força”, um dos contos mais interessantes do ponto de vista fantástico, faz-se alusão à cópia de um documento, técnica herdada do romance gótico, que constitui os apontamentos deixados por uma força:

“Diz assim o fragmento que eu copio – que é simplesmente o prólogo das «Memórias»” (p. 271)

Ao utilizar este artifício, o autor demite-se do seu papel de criador, para se limitar a transcrever aquilo a que teve acesso de uma forma sobrenatural. Oscar Tacca esclarece-nos quanto à utilização deste processo narrativo, tomando como exemplo dois romances: “Procurando uma assepsia cada vez maior, uma neutralidade e uma abstenção mais absolutas, o relato ficou a cargo de uma árvore ou de uma casa. É o que sucede, por exemplo, em *O sangue*, de Elena Quiroga, e em *A casa*, de Mujica Láinez. Mas, curiosamente, não se poderá falar de desumanização. Paradoxalmente, a árvore, a casa têm mais humanidade do que o narrador de muitos romances contemporâneos” (Tacca, 1978: 47 – 48). No folhetim queirosiano é, igualmente, atribuído à força um intenso sentimento de benevolência humana, levando-a a sentir remorsos por ter sido cúmplice, ainda que involuntária, no sofrimento de muitos condenados:

“«Fiquei inerte, dissolvida na aflição. Ergueram-me. Deixaram-me só, tenebrosa, num campo. Tinha enfim entrado na realidade pungente da vida. O meu destino era matar. Os homens, cujas mãos andam sempre cheias de cadeias, de cordas e de pregos, tinham vindo aos carvalhos austeros buscar um cúmplice! Eu ia ser a eterna

companheira das agonias. Presos a mim, iam balouçar-se os cadáveres, como outrora as verdes ramagens orvalhadas!

«Eu ia dar esses negros frutos: os mortos!» (p. 275)

Torna-se claro que estas palavras denunciam a inevitabilidade do seu destino cruel. A ironia invade a narrativa, ao apresentar uma força que tem consciência da atrocidade do acto para que é usada, ao contrário do homem, que, tratando-se de um ser munido de sentimentos, contempla o enforcamento com prazer, facto que confere ao texto contornos macabros:

“«Estava só. O povo dispersava-se e descia para os povoados. Ninguém. A voz dos padres descia lenta, como a última água de uma maré. Era ao fim da tarde. Vi. Vi livremente. Vi. Dependurado de mim, hirtó, esguio, com a cabeça caída e deslocada, estava o enforcado! Arrepiei-me!

«Eu sentia o frio e a lenta ascensão da podridão. Ia ficar ali, de noite, só, naquele descampado sinistro, tendo nos braços aquele cadáver! Ninguém.» (p. 276)

A atitude do homem é condenada pela força, principalmente por desrespeitar a acção divina:

“«Pesava sobre a Natureza uma fatalidade infame. As almas dos mortos, que sabem o segredo e compreendem a vegetação, achariam grotesco que as árvores depois de terem sido colocadas por Deus na floresta com os braços estendidos – para abençoar a terra e a água – fossem arrastadas para as cidades, e obrigadas pelo homem a estender o braço da força para abençoar os carrascos!» (p. 277)

Esta força sofre pelos homens e as suas memórias funcionam como reflexão sobre isso. Por intermédio de tal atitude reflexiva, verifica-se a intervenção do sobrenatural, associado a uma subversão da realidade, na medida em que uma força, objecto conotado com o Mal, condena as atitudes dos homens, pois são eles que tornam possível a sua activação como destruidora de vidas. Por trás desta manifestação

irracional, em que a força é, simultaneamente, narrador-testemunha e protagonista, surge uma crítica às mortes provocadas por enforcamento. Assim, perpassa em toda a narrativa um tom e um tema lúgubres, focando-se aspectos da miséria e da crueldade humanas e cultivando-se as descrições repugnantes.

Reservámos para o final desta breve abordagem da dimensão fantástica em *Prosas Bárbaras* as “Farsas”¹⁰⁶, por nelas estar patente uma bem sucedida gestão do elemento horrífico “através de combinatórias fragmentárias, estranhas, rápidas e irónicas, de elegia e de sordidez, de vida e de morte – numa espécie de mosaico lírico / cómico, configurador de um romantismo negro” (Sequeira, 2002: 243 – 244).

Apesar de todas estas histórias terem um carácter triste, mostrando uma realidade inquietante e degradante, como se conclui no fim da sua narração¹⁰⁷, é possível destringir três vectores temáticos, ainda que não se limitem a ser compartimentos estanques, sendo possível a intrusão de uns nos outros, mas com menor insistência: i) **maldade humana** (“A Ladra”, “A Filha do Carcereiro”, “O Beco Onde Mora o Rei Lear” e “A Bebedeira do Coveiro”); ii) **humor negro** (“Os Homens dos Cães”, “Dentes Podres” e “Forma”); iii) **miséria e pobreza** (“O Pobre Sábio”, “O Saltimbanco” e “O Poeta Lírico”). São os textos do primeiro grupo que têm especial interesse na promoção do horror. Em “A Ladra”, repete-se uma comparação já utilizada em “Notas Marginais” (“Ela tinha dois olhos negros como duas flores do mal”, p. 133) para demonstrar que a mulher é responsável pela desgraça do seu apaixonado, porque a

¹⁰⁶ *Gazeta de Portugal*, 18 de Novembro de 1866.

¹⁰⁷ “Tristes histórias! Sofrer, chorar, ter fome e frio, e morrer à míngua, e ter noites de agonia – o que é que isto prova? Nada, nada, meus senhores.

Words! Words! Words!, dizia o nostálgico Hamlet.” (p. 141)

sua traição, motivada pela ganância, irá provocar o sofrimento do homem. Ela é, no entanto, castigada, acabando também rodeada por sordidez e pobreza.

Na história intitulada “A Filha do Carcereiro” é, mais uma vez, a figura feminina o veículo de destruição, contribuindo, neste caso, para a morte lenta e dolorosa do próprio pai, ao abandonar a casa em nome de uma paixão:

“O pai arrastou-se até o casebre; e esfomeado, batia de encontro à porta. Por fim vieram. Passados dias. Havia pela vizinhança um cheiro de podridão. As crianças tinham morrido: o pai tinha morrido. Tinha sido a fome, a míngua, a sede, o frio.” (p. 135)

O mesmo acontece em “O Beco Onde Mora o Rei Lear”, no qual podemos assistir ao aniquilamento de um velho pai pela mão de uma filha egoísta, lasciva e leviana, que não mostra remorsos, por deixar à porta de casa o “velho transido, lívido e gangrenado” (p. 138).

“A Bebedeira do Coveiro” apresenta uma originalidade queirosiana no domínio do horror, através da profanação de um cadáver para satisfazer prazeres sexuais:

“E todos começaram procurando uma cova onde estivesse fresco e são um corpo de mulher: tinha sido enterrada uma rapariga naquela madrugada. Vinha atrás do caixão um rapaz todo amarelo, com grandes cabelos caídos. Tiraram a terra. Apareceu o caixão. Ela tinha o vestido despregado no seio e via-se a carne branca.” (p. 136)

Todavia, o primeiro amigo do coveiro a descer é imediatamente castigado por tão terrível acto, comentado ironicamente pelo narrador:

“Deu um grito. Tinha sido mordido. Era um bicho das covas. O bicho era o último amante daquele corpo branco; o bicho das covas tinha ciúmes.” (p. 136)

Assim, este desenlace deixa no leitor uma sensação de justiça divina concretizada.

Maria João Albuquerque Figueiredo Simões alerta para o facto de nos textos “A Ladra”, “A Filha do Carcereiro”, “Os Dentes Podres” e “O Saltimbanco” se verificar a coexistência da pureza espiritual com a baixeza material, resultando no grotesco: “a situação idealizante plasmada no início é abruptamente desmantelada, fazendo emergir a corrupção e a degradação das figuras inicialmente cândidas, angélicas e puras: a cândida namorada revela-se uma ladra, o que faz endoidecer o amante; a boa filha do carcereiro foge com um assassino «de corpo delgado», «lindo» e «branco»; o noivo rico arrebatador da mulher pobre mostra, no seu beijo nupcial, os seus repugnantes dentes podres; o saltimbanco, para matar a fome à família, não tem outro remédio senão prostituir-se” (2000: 24).

Em suma, os folhetins que deram origem a *Prosas Bárbaras* são devedores de um sopro de romantismo satânico e panteísta, muito diferente do sentimentalismo piegas da segunda geração romântica. Denunciam, sobretudo, uma potencialidade fantástica, consubstanciada através da presença do estranho e do sobrenatural, o que desmente uma estereotipia do quotidiano. Predomina uma visão negra do mundo, onde a degradação física, especialmente da mulher, a degradação social, as misérias e as agonias da condição humana são acentuadas pela ambiência soturna que envolve cenograficamente estes escritos.

No âmbito dos contos de Eça de Queirós, destacamos três que configuram o mesmo período histórico (a Idade Média, mostrada como uma época exótica, indispensável à emergência do mistério, da crueldade, do horror e que proporcionou o florescimento da arte gótica): “Enghelberto”¹⁰⁸, cujo cenário é a Dinamarca, “O Tesouro”¹⁰⁹ e “O Defunto”¹¹⁰, que têm como quadro de fundo os primórdios da formação da Península Ibérica.

O conto inacabado “Enghelberto”¹¹¹ apresenta-nos uma personagem que conjuga características paradoxais e que se começam a insinuar em tenra idade:

“E Enghelberto, órfão, ficou com o sombrio avô Ulfan, no castelo de Kolnor, onde foi crescendo, como um prodígio, em beleza e em maldade.” (p. 102)

Aliás, a predestinação de Enghelberto ao mundo das trevas é anunciada logo no seu nascimento, que é acompanhado de um acontecimento sobrenatural:

“Quando Enghelberto nasceu, todas as tochas e lâmpadas do Castelo de Kolnor (como juraram o vilico e as aias sobre os Santos Evangelhos) se apagaram bruscamente, e as que estavam apagadas, começaram a alumiar, com uma luz muito clara e muito fina.” (p. 102)

A sua beleza física, comparável a uma figura angélica, opõe-se às suas atitudes diabólicas, de que o texto dá conta permanentemente:

¹⁰⁸ Conto editado postumamente, em 1929, como resultado das leituras realizadas pelos filhos de Eça de Queirós, aparecendo nas *Cartas Inéditas de Fradique Mendes e mais Páginas Esquecidas* publicadas nesse ano pela Livraria Chardron, de Lello & Irmão, Porto.

¹⁰⁹ Publicado em 1894, pela *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro.

¹¹⁰ Aparece na *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro em 1895. “O Defunto” e “O Tesouro” foram recuperados postumamente, por Luís de Magalhães, para a edição de *Contos*, da Livraria Chardron, Lello & Irmão, Porto, em 1902.

¹¹¹ As citações retiradas deste texto queirosiano referem-se à edição crítica das obras de Eça de Queirós, da Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2003.

“Era sobretudo a caça bravia dos javalis e dos ursos, no silêncio das fundas selvas, que o deleitava; e o abater os animais, mergulhar, e remergulhar o cutelo nas carnes arquejantes, e receber sobre a face os esguichos do sangue, rasgar peles, e arrancar entranhas que atirava aos lebréus, não o calmava;...” (pp. 104 – 105)

*

“Depois, à noite, quatro homens desceram ao cárcere, amordaçaram Corlina e o cavaleiro, ataram os dois corpos um ao outro, peito contra peito, com fortes cordas; estenderam aquele fardo miserável sobre uma padiola e assim o levaram, à luz duma lanterna, através da neve, para fora das muralhas, até a fundo valado, para onde o atiraram, sobre a neve fofa. Outra neve caiu, e para sempre os cobriu. E nesse momento Enghelberto, diante da chaminé flamejante, passando a mão carinhosa na cabeça dum galgo, exclamou de repente, rindo, para o capelão, que lia velho fólio:

– Rezai agora uma das vossas rezas por duas almas muito quentes, que eu mandei arrefecer.” (p. 106)

Assim, “Enghelberto, sob a sua face luminosa, acumula (...) todos os atributos do «monstro» feudal (crueldade, malignidade, insensibilidade), tornando-se a imagem bela / horrível (como Lúcifer) do poder” (Sequeira, 2002: 263). Todavia, verifica-se, através desta personagem, a subversão da monstrosidade, pois este «monstro» assume uma forma diferente daquela a que o monstro tradicional dos contos infanto-juvenis nos habituou, ainda que ambos possam induzir o leitor num engano: um porque a sua aparência assustadora causa horror imediato, mas que, à medida que a acção avança, se vai desvanecendo para dar lugar a um sentimento de compaixão e simpatia, como acontece na história de “A Bela e o Monstro”. O outro porque, escondendo-se por trás de um corpo belo e angelical, espalha crueldade e desgraça por onde passa, causando horror pelos seus actos gratuitamente violentos. O mundo das aparências surge, pois, sempre em discordância com as atitudes das personagens:

“E o bando cavalgou, partiu, com grande rumor. Era a estação doce, e triste em que nunca anoitece – e o sol ia alto, no ar fino com o brilho de ouro embaciado. Pelos rudes caminhos, recolhendo a Kolnor, a cavalgada trotava, ruidosa, estranha, e mais cheia de cores, que uma procissão de Natal. Alguns dos homens tinham atirado sobre os

ombros as largas peças de seda amarela ou vermelha que recaía, envolvia os cavalos, e pareciam Reis Magos.” (p. 109)

Esta passagem demonstra que, depois de praticado um acto atroz, que consiste na morte de um judeu e no roubo das suas mercadorias, Enghelberto e os seus companheiros são, por via da ironia, comparados a figuras bíblicas representativas da dádiva divina.

Quanto a “O Tesouro”, a dimensão fantástica concretiza-se pela descoberta de um misterioso cofre (que tanto poderá ter sido enviado por Deus como pelo Diabo), pela simbologia que inunda o conto e pela projecção de um ambiente acentuadamente gótico-medieval:

“Os três irmãos de Medranhos, Rui, Guanes e Rostabal, eram então em todo o Reino das Astúrias os fidalgos mais famintos e os mais remendados.

Nos paços de Medranhos, a que o vento da serra levava vidraça e telha, passavam eles as tardes desse Inverno engelhados nos seus pelotes de camelão, batendo as solas rotas sobre as lajes da cozinha, diante da vasta lareira negra, onde desde muito não estalava lume nem fervia a panela de ferro. Ao escurecer devoravam uma côdea de pão negro, esfregada com alho. Depois, sem candeia, através do pátio, fendendo a neve, iam dormir à estrebaria, para aproveitar o calor das três éguas lazarentas que, esfaimadas como eles, roíam as traves da manjedoura.” (p. 145)¹¹²

Depois de descobrirem o tesouro revelado pelo título do conto, todos os irmãos desejam o seu quinhão de ouro, mas a ganância leva-os a conspirar uns contra os outros, concretizando-se na morte dos três senhores.

No primeiro conluio, protagonizado por Rui e Rostabal, contra Guanes, a presença de um bando de corvos pode ter um significado simbólico:

“Um vento leve arrepiou na encosta as folhas dos álamos – e sentiram o repique leve dos sinos de Retortilho. Rui, coçando a barba, calculava as horas pelo sol, que já se inclinava para as serras. Um bando de corvos passou sobre eles grasnando.” (p. 149)

¹¹² A edição de *Contos* utilizada é a organizada por Luiz Fagundes Duarte, de 1989.

De facto, são, geralmente, atribuídas funções proféticas ao corvo, conotadas com acontecimentos negativos: “acreditava-se que [os corvos] eram dotados de poder de conjurar a má sorte” (Chevalier e Gheerbrant, 1997: 235). Tal má sorte irá confirmar-se à medida que a narrativa evolui para o seu final. Um outro indício, que também permite ao leitor adivinhar o desenlace da história, é habilmente introduzido através da relação entre os números dois e três:

“Abriu as três fechaduras, apanhou um punhado de dobrões, que fez retinir sobre as pedras. Que puro ouro, de fino quilate! E era o seu ouro! – Depois foi examinar a capacidade dos alforges – e encontrando as duas garrafas de vinho, e um gordo capão assado, sentiu uma imensa fome.” (p. 151)

*

“Mas, porque trouxera ele, para três convivas, apenas duas garrafas?” (p. 151)

A narrativa está construída de forma a que a personagem e o leitor tenham uma percepção simultânea da interligação entre esses números, a qual corresponde à revelação das intenções de Guanes:

“Oh, D. Rui, o avisado, era veneno! Porque Guanes, apenas chegara a Retortilho, mesmo antes de comprar os alforges, corra cantando a uma viela, por detrás da catedral, a comprar ao velho droguista judeu o veneno que misturado ao vinho o tornaria a ele somente, dono de todo o tesouro.” (p. 153)

É, por isso, nas referências pontuais aos números dois e três que reside um dos enigmas do conto e que, aplicando a teoria barthiana, constitui um código hermenêutico: “O inventário do código hermenêutico consistirá em distinguir os diferentes termos (formais) ao longo dos quais se centra um enigma, se postula uma fórmula que depois se retarda e por fim se revela (às vezes faltarão esses termos, outras vezes repetir-se-ão; não vão aparecer numa ordem constante)” (Barthes, 1970: 22).

O outro enigma consiste no inexplicável aparecimento de um tesouro e que, por não ser o resultado da superação de obstáculos e de dificuldades, normalmente inerentes à descoberta do tesouro, torna-se na perdição dos três irmãos. A ausência de esforço humano corresponde, então, à perda do direito a esse tesouro. A tri-unidade, representada no início pelos três irmãos, é destruída pela sedução da riqueza. As duas garrafas envenenadas por Guanes são o símbolo da ameaça latente.

No início do conto “O Defunto”, o narrador leva-nos a criar uma empatia com D. Rui de Cardenas, associando a juventude desta personagem à beleza e à bondade. Pelo contrário, D. Alonso de Lara conquista, de imediato, a nossa antipatia, fazendo-nos crer que as suas “maneiras sombrias” estão estreitamente relacionadas com a sua idade avançada:

“(...) um cavaleiro moço, de muito limpa linhagem e gentil parecer, que se chamava D. Rui de Cardenas. (...) D. Alonso de Lara, fidalgo de grande riqueza e maneiras sombrias, que já na madureza da sua idade, todo grisalho, desposara uma menina falada em Castela pela sua alvura, cabelos cor de sol-claro, e colo de garça real.” (p. 167)

O contraste entre a descrição de D. Alonso de Lara e de D. Leonor constitui um prenúncio da incompatibilidade deste par amoroso, acentuado pela inserção da personagem feminina num ambiente que lhe é estranho, assemelhando-se, mesmo, a uma prisão, e que, aliado à escuridão dos seus trajes, se opõe à brancura da sua pele e ao doirado dos seus cabelos:

“Todos os lentos dias da lenta semana os passava D. Leonor no encerro do gradeado solar de granito negro, não tendo, para se recrear e respirar, mesmo nas calmas do Estio, mais que um fundo de jardim verde-negro, cercado de tão altos muros, que apenas se avistava, emergindo deles, aqui, além, alguma ponta de triste cipreste.” (p. 168)

Para além destas linhas de leitura, a que são alheios os textos anteriormente abordados, a dimensão fantástica em “O Defunto” serve-se de outras estratégias. Ela é instantaneamente anunciada pelo título, o qual chama a atenção do leitor para a existência de um espectro, como suposta figura central da intriga. A alusão a esta presença sobrenatural, apesar de conjugada com outras directrizes temáticas, desloca-as para segundo plano. Amor, ciúme e ódio são, pois, o pretexto para a promoção de um acontecimento metaempírico.

O referido conjunto de emoções é despoletado através do olhar, seja ele apaixonado (D. Rui de Cardenas); indiferente (D. Leonor); ciumento (Alonso de Lara) ou vigilante (aia). Estamos, pois, perante “olhares que, na sua aparência estática, geram, afinal, todo o grande conflito / motor da acção: o ciúme violento do velho senhor de Lara e o seu plano traiçoeiro e diabólico – inteligentemente tecido para fazer funcionar o lado fantástico da narrativa” (Sequeira, 2002: 269).

A par desta poética do olhar, aparecem constantes referências à religião católica cristã, que tem no jovem D. Rui um fervoroso crente, e é isso que actua em seu benefício no seu percurso rumo ao encontro amoroso, maldosamente architectado por Alonso de Lara e sobre o qual D. Rui recebe justificável aviso, que assume a forma de um estranho medo, por a felicidade surgir tão facilmente, levando-o a suspeitar da sua origem:

“Assim D. Rui meditava a sua jornada venturosa, enquanto a tarde ia caindo. Depois, quando escureceu, e em torno às torres da igreja começaram a girar os morcegos, e nas esquinas do adro se acenderam os nichos das Almas, o valente moço sentiu um medo estranho, o medo daquela felicidade que se acercava e que lhe parecia sobrenatural.” (p. 182)

À medida que o nobre mancebo progride na sua jornada, é confrontado com algumas manifestações de índole religiosa e aparições auspiciosas, que, funcionando como adjuvantes, entrevêm um desenlace favorável a esta personagem:

“Nenhum encontro o inquietou até à porta de S. Mauros. Aí, um mendigo, agachado na escuridão de um arco, e que tocava monotonamente a sua sanfona, pediu, em lamúria, à Virgem e a todos os santos, que levassem aquele gentil cavaleiro na sua doce e santa guarda. (...) De entre a sombra negra do arco, cessando a sanfona, o mendigo murmurou: – «Lá está um frade a morrer!» D. Rui disse uma Ave-Maria pelo frade que morria. A Virgem das sete¹¹³ espadas sorria docemente – o toque da agonia não era, pois, de mau presságio! D. Rui cavalgou alegremente e partiu.” (pp. 183 – 184)

*

“A luz e a velha imediatamente se sumiram, fundidas na sombra, como se ali tivessem surgido somente para avisar o cavaleiro do seu caminho errado”. (p. 185)

Chegado ao Cerro dos Enforcados, D. Rui depara-se com quatro pilares, que sustêm quatro enforcados “negros e rígidos”. Apesar do cenário tétrico e soturno que o rodeia, o jovem fidalgo “não mostrou terror nem asco”, exteriorizando apenas espanto ao ser interpelado por um dos enforcados. Em resposta à dúvida apresentada por D. Rui, o enforcado resume, numa interrogação fulcral, do ponto de vista da literatura fantástica, o desafio colocado pelo fantástico neste conto, sugerindo a existência de uma ténue fronteira entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos:

– Tu estás morto ou vivo?
O homem encolheu os ombros, com lentidão:
– Senhor, não sei... Quem sabe o que é a vida? Quem sabe o que é a morte?” (p. 187)

¹¹³ A referência textual ao número sete poderá, de acordo com o *Dicionário dos Símbolos*, significar “a totalidade da vida moral, adicionando as três virtudes teológicas, a fé, a esperança e a caridade e as quatro virtudes cardeais, a prudência, a temperança, a justiça e a força.” (p. 603) D. Rui será, então, possuidor desta totalidade, sendo recompensado no final da narrativa.

Depois deste diálogo, e por via de fenómenos positivos a que as leis naturais são alheias, intervêm no desenrolar dos acontecimentos o **sobrenatural religioso**, reflexo dos pressupostos defendidos pelas religiões reconhecidas pelo real, e o **sobrenatural positivo**, pois o enforcado explica que foi enviado por Nossa Senhora do Pilar para proteger D. Rui de Cardenas:

“Sumidamente, do alto, o enforcado murmurou:

– Senhor, muito vos rogo agora que, ao chegar a Segóvia, tudo conteis fielmente a Nossa Senhora do Pilar, vossa madrinha, que dela espero grande mercê para a minha alma, por este serviço que, a seu mandado, vos fez o meu corpo.

Então, D. Rui de Cardenas tudo compreendeu – e, ajoelhando devotamente sobre o chão de dor e morte, rezou uma longa oração por aquele bom enforcado.” (pp. 220 – 221)

Este enforcado é, paradoxalmente, o “sinistro e miraculoso” adjuvante e salvador de D. Rui. No desfecho desta “aventura tão cheia de milagre e de horror” a ordem é restabelecida, o vilão é castigado e o antagónico par amoroso do início é desfeito, para dar lugar a um casal harmonioso. Neste caso, Eça brinda-nos com um final feliz, indo de encontro ao horizonte de expectativa do leitor.

No Prefácio à 2ª edição de *O Mistério da Estrada de Sintra* (1870) ¹¹⁴, Eça de Queirós e Ramalho Ortigão explicam o carácter espontâneo do romance, escrito “sem plano, sem método, sem escola, sem documentos, sem estilo” (Queirós e Ortigão, 1884: 7) ¹¹⁵, à semelhança do que acontecera com o Eça anterior de *Prosas Bárbaras*. Ao deitar um olhar de 14 anos de distância sobre a sua obra, os autores demarcam-se desse

¹¹⁴ Dá à estampa 14 anos depois de publicado em folhetins pelo *Diário de Notícias* entre 24 de Julho e 27 de Setembro de 1870. A 1ª edição em volume sai nesse mesmo ano e a 2ª edição em 1884.

¹¹⁵ “Prefácio” a *O Mistério da Estrada de Sintra* (1884), Lello & Irmão, 1979. Será esta a edição citada ao longo da dissertação.

momento audaz da mocidade, através do qual se pretendeu travar o consumo de ficção melodramática, afirmando que “há muito desviaram os seus olhos das perspectivas enevoadas da sentimentalidade, para estudarem pacientemente e humildemente as claras realidades da sua rua” (*idem*: 9).

O Mistério da Estrada de Sintra apresenta contornos de narrativa policial, na medida em que projecta um enredo orientado pelo mistério, que é adensado pelo crime, alternado com breves justificações para o estranho caso. A originalidade que sobressai reside na estratégia narrativa utilizada – o chamado romance *feuilleton* – que denuncia a necessidade da dupla Eça / Ramalho em enunciar os acontecimentos como reais, recorrendo-se a iniciais para proteger a identidade dos intervenientes e, mais importante, contando-se com a cumplicidade camuflada do redactor do *Diário de Notícias*. Assim, a melhor forma de fazer crer no desconhecimento do redactor daquele jornal seria por via epistolar, sendo este o destinatário de todas as cartas e o responsável por torná-las conhecidas, através da sua publicação. É, pois, a exposição do Doutor *** que abre o mistério e inaugura uma série de declarações das várias personagens:

“Venho pôr nas suas mãos a narração de um caso verdadeiramente extraordinário, em que intervim como facultativo, pedindo-lhe que, pelo modo que entender mais adequado, publique na sua folha a substância, pelo menos, do que vou expor.” (p. 13)

O efeito de real, para o qual contribui, em larga escala, a colaboração do *Diário de Notícias*, encontra na narração de primeira pessoa um forte aliado, aumentando a credibilidade dos acontecimentos, porque o narrador estava lá e, por isso, dispõe de um elemento fundamental: o visionamento, sendo esta uma técnica estimada junto dos escritores do fantástico, como vimos no capítulo anterior. Se esse narrador-testemunha, e também personagem, tiver uma profissão socialmente prestigiante (é precisamente

devido à sua actividade profissional que o Doutor *** se vê envolvido no mistério) as probabilidades de produzir verosimilhança aumentam. De acordo com Ofélia Paiva Monteiro, “um jogo superiormente humorístico com a verosimilhança romanesca, revelador de muita perspicácia crítica e de grande experiência literária, presidiu a toda a montagem da mistificação, provavelmente devedora a sugestões colhidas em Edgar Poe, que, nos seus contos, não só utilizara também a credibilidade da imprensa e hábeis estratégias narrativas para «iludir» o público com relatos falsos, como, genericamente, sempre manejava com perícia a retórica da ficção para obter a adesão empática dos leitores aos mais incríveis eventos” (Monteiro, 1988: 600)¹¹⁶. Este cruzamento de fontes serve, sobretudo, para baralhar o leitor.

Tanto as declarações de F e de Z, como a narrativa do mascarado alto, as revelações de A. M. C. ou a derradeira confissão da condessa de W se encadeiam de modo demasiado perfeito, sendo cada carta ocasionada pela anterior, assim como o momento em que dão à estampa, o que, para o leitor atento da época, seria um indício suficientemente forte para duvidar da sua autenticidade. Porém, é provável que o entusiasmo e a curiosidade se sobrelevassem a ponto de gerarem a confiança no depoimento de todos que, directa ou indirectamente, se encontraram implicados no incrível caso da estrada de Sintra. O leitor actual já não usufrui desta experiência literária, desconhecendo o sabor do engano inofensivo.

¹¹⁶ *Dicionário de Eça de Queiroz*. A referência a Edgar Allan Poe contempla, sobretudo, o seu conto policial “Os Crimes da Rua Morgue” (1841), onde assistimos à estreia do detective C. Auguste Dupin, que terá inspirado mestres do policial, como Arthur Conan Doyle e Agatha Christie na criação dos seus famosos detectives Sherlock Holmes e Hercule Poirot, respectivamente.

Interessa-nos perceber, neste ponto da nossa análise, como se processou o acolhimento do fantástico por parte desta obra. Referimos, em cima, a tática utilizada para contar a história, cujo objectivo vai de encontro a uma das principais finalidades da literatura fantástica – a de promover a dúvida e a hesitação no leitor: “esta primeira tentativa no domínio do romance entra tanto na esfera da destruição de uma linha ficcional romântica, como no prazer extratextual de provocar sensação pública, de ludibriar o leitor, através da mistura subtil do ficcional e do aparentemente factual (misturando romance e jornalismo noticioso)” (Sequeira, 2002: 357 – 358).

Em *O Mistério da Estrada de Sintra* estamos, pois, na presença de um género novo no Portugal de Oitocentos, que amalgama o policial com o fantástico, ao colocar um enigma (indiciado pelo próprio título através da palavra *mistério*¹¹⁷) que vai sendo desenvolvido ao longo dos vários testemunhos epistolares e que, depois de esclarecidos alguns acontecimentos, nos quais é frequente a intrusão de uma explicação ou mera manifestação sobrenatural, será solucionado. Não há a presença de um detective que junta as pistas, em simultâneo com o leitor, determina os suspeitos e resolve o crime de forma racional. Neste romance, as pistas são lançadas pelas várias cartas, que, ao permitirem ouvir ecos do fantástico, repõem, paulatinamente, a verdade num misto de real e de sobrenatural, ao mesmo tempo que descrevem quadros fantasmagóricos e horríficos.

Para começar, o Doutor *** apresenta o cenário soturno para onde ele e o seu amigo F são transportados, cuja tonalidade enigmática é acentuada pela presença dos

¹¹⁷ Sobre a importância do título diz-nos Maria do Carmo Branco de Sequeira o seguinte: “este título serve a polivalência genológica, impedindo a certeza do que vai seguir-se e criando, consequentemente, a expectativa, como se o tipo de texto fosse, igualmente, um enigma a decifrar.” In: *A Dimensão Fantástica na Obra de Eça de Queirós*, 2002, p. 364.

homens mascarados e pela existência de um corpo inanimado, que constitui, aliás, o motivo do rapto:

“Aquele quarto pesado de estofos, o cadáver estendido com reflexos lívidos na face, os vultos mascarados, o sossego lúgubre do lugar, as luzes claras, tudo dava àquele momento um aspecto profundamente sinistro.” (p. 29)

À medida que a história se desenrola, vamos encontrar nas Cartas de F ao médico uma justificação para a sua narrativa epistolar, que se prende com a necessidade de registar em documento as memórias, aparentemente reais, de tão estranhos acontecimentos, no intuito de não duvidar e, principalmente, de não deixar que o leitor duvide da sua veracidade:

“Escrevo mais para coordenar e fixar na memória estes momentos do que para empregar noutro destino puramente hipotético esta carta. Será uma página das minhas confidências que entregarei à discrição ou ao acaso da posta, reservando-me o direito de lhe pedir que mas restitua a seu tempo.” (p. 63)

Esta personagem oferece-nos, ainda, um discurso interessante no âmbito do fantástico, ao confidenciar como se escondeu num armário e ouviu o diálogo entre dois homens no quarto contíguo ao que se encontrava, através do qual surge a primeira referência à casa assombrada, *topos* comum deste tipo de literatura, sobretudo se o objectivo é proporcionar a eclosão do horror:

“– Ora adeus! que tem a casa?!...”

– Não tem nada! É uma graça! Ela é de tal casta que o senhorio teve-a quatro anos por alugar, foi sempre baixando a renda e por fim dava-a já de graça e não tinha alma viva que lhe pegasse! A última gente que cá morou esteve só duas noites, e foi-se daqui tolhida com as coisas que lhe apareceram e com as trapalhadas que ouvia... Cruzes, demónio! Cruzes, diabo!” (pp. 69 – 70)

O próprio homem que vai habitar esta casa parece estar, de acordo com as palavras de F, em consonância com a ambiência que o rodeia, sendo a única “alma viva” que nela consegue viver: “O meu vizinho prussiano é um homem um tanto fantástico, mas parece-me sincero e honrado” (p. 82).

Este tipo de descrição negra e soturna atinge, de igual modo, as personagens, comparadas a fantasmas devido a um fenómeno de óptica desencadeado pela mistura de luzes e cores em movimento:

“Algumas senhoras estavam vestidas de branco, e quando no círculo da valsa passavam sob a zona da luz, e eram envolvidas numa claridade fosfórica, os vestidos brancos tomavam tons espectrais, os cabelos louros luziam com um encanto morto, havia em tudo aquilo como uns longes de dança macabra...” (pp. 123 – 124)

Para além disso, o raciocínio e as atitudes de algumas personagens são afectados pelo exotismo da viagem a Malta, cujo relato é dado a conhecer pelo mascarado alto:

“O momento, o sítio, os perfumes acres, as fantásticas sombras da floresta, a luz dos archotes, a beleza maravilhosa e fatal de Cármén, os tiros, os sons das trompas, os relinchos dos cavalos, os gritos dos chacais, tudo me tinha perturbado, exaltado, e esquecendo o senso e a lógica, disse-lhe:

– Juro-te que te amo, que sempre te serei leal, e que no dia em que vires que te esqueço, quero que me mates!” (p. 120)

A estranheza dos acontecimentos também contribui para a projecção de visões na mente perturbada das personagens, cujo surgimento é favorecido pela ténue fronteira entre o adormecimento e a insonolência:

“Havia duas horas que eu tinha descido ao beliche. Estava naquela confusa penumbra que não é o sono nem a vigília, mas um vago sonho vivo que sente e que se domina: via a condessa passar numa nuvem com Rytmel, alegre, bebendo cerveja; via Cármén vestida de monge, dançando sobre a corda bamba; e estas visões confundiam-se com o balanço e com o bater da hélice.” (p. 127)

Estas revelar-se-ão visões premonitórias quanto ao destino das três figuras que aí aparecem. Cármen oscilará entre a vida e a morte, depois de tentar assassinar o capitão Rytmel e de tomar um frasco de veneno em seguida. Relativamente à condessa e a Rytmel, a nuvem poderá simbolizar a fragilidade do momento feliz que ambos partilham, e que está condenado a desvanecer-se.

A alucinação, ora causada pelo medo, ora pela vergonha, também tem lugar n' *O Mistério da Estrada de Sintra*, especialmente em situações inéditas e invulgares para os que dela padecem. No primeiro caso, temos a declaração de F, redigida durante o “cárcere privado”:

“Ao mesmo tempo ergueu-se-me do outro lado da mesa a abantesma do susto, cravando os olhos em mim e espalmando por cima das iguarias a sua mão descarnada e trémula com um gesto proibitivo e solene. Atarantado, perplexo, escutei então dentro de mim um breve diálogo semelhante àqueles que Xavier de Maistre travava de quando em quando com a besta, na sua viagem à volta do quarto.” (p. 66)

No segundo caso, a vítima é A.M.C. que, fascinado pela condessa, coloca-se às ordens dela:

“E dizendo isto, tendo-o ouvido com horror a mim mesmo, voltei rapidamente costas, e afastei-me a passos largos. Ia vexado, envergonhado, corrido, como se houvesse proferido uma obscenidade sacrílega. Dava-me vontade de me meter pelas paredes ou de me sumir pela terra dentro! Não me atrevia a olhar para trás, mas parecia-me que ia envolto em gargalhadas fantásticas, que não ouvia. Figurava-se-me que tudo se ria de mim, os candeeiros, os cães noctívagos, as pedras da rua, os números das portas, os letreiros das esquinas, os aguadeiros que passavam uivando com os seus barris, e os caixeiros que pesavam arroz sobre o balcão ao fundo das tendas.” (p. 184)

É na confissão da condessa que se torna explícito a sensação de catarse que os testemunhos das várias personagens autopromovem, acentuando-se o carácter extraordinário da situação e a sensação de irreabilidade a quem a experimentou, apenas

comparável a um romance. Nota-se a necessidade dos autores em renegar, mais uma vez, a ficcionalidade da história, aproveitando uma das mais esperadas intervenções:

“Parece-me às vezes que tudo isto se passou numa vida distante como um romance escrito, que me causa saudades e dor, ou uma velha confiança de que a minha alma se lembra. Mas, de repente, a realidade cai arrebatadamente sobre mim, e creio que sofro mais então, por ter a consciência de que não devia nunca ter deixado de sofrer. Foi bom que me determinasse a esta confissão. Contar uma dor é consolá-la. Desde que me determinei a escrever estas confidências, há no meu peito um alívio e como um movimento de dores cruéis que desamparam os seus recantos.” (p. 215)

A figura da condessa serve, ainda, um outro mote a que os cultores do fantástico recorrem, com alguma frequência: a degradação física da personagem, que, estimulada pelos eventos avassaladores vivenciados, se processa de forma rápida e anormal e horroriza quem dela se apercebe:

“Eu tinha levantado os olhos de um livro sobre a mesa do centro da sala, quando vi, defronte de mim, ao fundo de um grande espelho, uma figura imóvel, tétrica, espectral. Voltei-me rapidamente, e não pude reprimir um grito de pasmo e de terror. Era a condessa.

Horível transformação por que ela passara! Durante as poucas horas que haviam mediado entre esse momento e a última vez que a vira, a condessa de W... tinha envelhecido dez anos. Os olhos profundamente encovados haviam tomado uma expressão apagada e imóvel; a carne tinha uma cor térrea e opaca; os músculos faciais, contraídos na mais violenta opressão, davam-lhe ao rosto, transversalmente vincado por dois sulcos escuros, o aspecto de uma magreza extrema; os cabelos apanhados todos para trás, alisados e seguros num rolo sobre a nuca, avultavam-lhe o nariz afilado e despegavam-lhe do crânio as orelhas lívidas, de uma saliência rígida e cadavérica.” (p. 196)

Tal envelhecimento precoce justifica-se pelas “ilusões da paixão”, pela decepção amorosa e pelo ciúme, que levam a personagem a perpetuar um acto criminoso e, por conseguinte, a desejar a aniquilação da sua individualidade. Para isso, afasta-se do mundo e recolhe-se num convento, de modo a entregar-se à morte em vida:

“A morte para todas elas começa no momento em que transpõem o limiar da portaria. Dentro tudo é sepulcro. A morte é simplesmente a mudança de cubículo.

Tal foi a casa escolhida pela condessa para recolhimento e asilo do resto dos seus dias.” (p. 267)

No final do romance, surge a derradeira carta assinada por Eça de Queirós e Ramalho Ortigão, os quais restituem ao romance a sua qualidade ficcional:

“Sr. Redactor do *Diário de Notícias*. – Podendo causar reparo que em toda a narrativa que há dois meses se publica no folhetim do seu periódico não haja um só nome que não seja suposto, nem um só lugar que não seja hipotético, fica V. Autorizado por via destas letras a datar o desfecho da aludida história...” (p. 271)

*O Mandarim*¹¹⁸ foi escrito no Verão de 1880, quando Eça passava férias em Angers. Estando cansado da observação e decorrente análise da realidade, decidiu enveredar pelo reino da fantasia, fazendo uma pausa na sua observação directa do quotidiano, facto que deixou registado no prefácio a *O Mandarim*, escrito em 1884 e dirigido, sob a forma de carta, ao director da *Revue Universelle Internationale*, que lhe publicou a novela: “Pour l’honneur des modernes lettres portugaises, on tâchait de mettre dans ses œuvres beaucoup d’observation, beaucoup d’humanité; mais il arrivait qu’en étudiant consciencieusement son voisin, petit rentier ou petit employé, on regrettait les temps où il était permis, sans être démodé, de chanter les beaux cavaliers aux reluisants armures. (...) Voilà pourquoi, même après le naturalisme, nous écrivons encore des contes fantastiques, des vrais, de ceux où il y a des fantômes et où l’on

¹¹⁸ Jorge Luis Borges resume, assim, este texto queirosiano: “La historia de *O Mandarim* (1880) es fantástica. Uno de los personajes es un demonio; otro, desde una sórdida pensión de Lisboa, mata mágicamente a un mandarín que tiende su barrilete en una terraza que está en el centro del imperio amarillo. La mente del lector hospeda con alegría esa imposible fábula.” In: *Biblioteca Personal* (1988), 1998, pp. 28 – 29.

rencontre au coin des pages le diable, l'ami diable, cette délicieuse terreur de notre enfance catholique” (Queirós, 1884 : 198 – 199).

Todavia, na história do chinês morto por uma campainha, Eça não se desliga totalmente da realidade, apresentando-nos, como protagonista, um vulgar funcionário de repartição. Aliás, o recurso a aspectos da realidade na narrativa fantástica serve para lhe dar um enquadramento familiar e quotidiano, dele irrompendo as manifestações fantásticas. Não se trata de substituir um universo real por um exclusivamente fantástico, mas sim de promover a ruptura da ordem num mundo, até então, normal. Assim, o início de *O Mandarin* dá a conhecer ao leitor a existência equilibrada e pacata de Teodoro, até ao momento em que, lendo uma obra adquirida na Feira da Ladra, toma conhecimento de que há um Mandarin “mais rico que todos os reis”, cuja fortuna poderia ser sua, caso tocasse uma campainha, provocando, através desta acção, a morte do chinês, já velho e decrepito. Trata-se de um dilema moral, sob a forma de alegoria, que consiste em dar resposta à pergunta: “a criatura humana manter-se-ia fiel à virtude, se tivesse a certeza da impunidade do crime?” (Berrini, 1992: 40).

A história é relatada em analepse, na primeira pessoa¹¹⁹, tratando-se de um narrador *autodiegético*, por ser simultaneamente testemunha e protagonista dos estranhos acontecimentos. Aliada a esta narrativa na primeira pessoa, uma das convenções do fantástico, surge a inabalável racionalidade de Teodoro, que alude à sua

¹¹⁹ A narração cronológica dos acontecimentos levou Beatriz Berrini a detectar várias “modulações da voz narradora” que acompanham os diferentes momentos do percurso do narrador-personagem: “Teodoro-narrador, na verdade, consegue transportar-se para os tempos anteriores à herança do Mandarin, e fazer o seu relato como se desconhecesse o que depois irá acontecer. Ao escrever as suas memórias tem já uma experiência de humanidade que os anos vividos na mediocridade e na opulência lhe deram. Tal vivência e maturidade, entretanto, não transparecem no texto que narra o início das suas aventuras, como se ainda não as tivesse vivido e a sua narração fosse contemporânea dos factos narrados.

Por tal razão, podemos falar em modulações da voz narradora, que se vai transformando durante o percurso temporal até chegar ao presente da escrita. Percebemos bem Teodoro como hábil organizador do texto, avançando pelo tempo sem quase emergir no presente em que se situa e escreve. É ele presença dominante e dominadora, por ser o protagonista, além de narrador.” In: “Introdução” a *O Mandarin*, 1992, p.63.

vida pacata de funcionário da coroa e a todo um conjunto de hábitos burgueses, próprios da época em que a história foi escrita:

“Sou um positivo. Só aspirava ao racional, ao tangível, ao que já fora alcançado por outros no meu bairro, ao que é acessível ao bacharel.” (p. 83)

Estes dois aspectos promovem a credibilidade dos fenómenos insólitos que estão prestes a ser desvendados e que irão alvoroçar a vida simples de Teodoro.

A interrogação “homem mortal, tocarás tu a campainha?” e a sensação de assombro que causa em Teodoro, a ponto de este ver “no ponto de interrogação final (...) o pavoroso gancho com que o Tentador vai fisingando as almas que adormeceram sem se refugiar na inviolável cidadela da Oração!...” (p. 85), marcam o começo da perturbação da ordem inicial, que atingirá o seu clímax quando Teodoro, cedendo à tentação, toca a campainha, acção que comporta, em si mesma, uma dimensão fantástica, por através dela se conseguir matar um mandarim.

Antes disso, Teodoro tem um confronto com uma figura misteriosa que aparece na penumbra da sala. A descrição desta personagem alberga o real da vestimenta, que oculta qualquer indício da sua natureza mefistofélica natureza, e o fantástico do rosto:

“E vi, muito pacificamente sentado, um indivíduo corpulento, todo vestido de preto, de chapéu alto, com as duas mãos calçadas de luvas negras gravemente apoiadas ao cabo de um guarda-chuva. Não tinha nada de fantástico. Parecia tão contemporâneo, tão regular, tão classe-média como se viesse da minha repartição...

Toda a sua originalidade estava no rosto, sem barba, de linhas fortes e duras; o nariz brusco, de um aquilino formidável, apresentava a expressão rapace e atacante de um bico de águia; o corte dos lábios, muito firme, fazia-lhe como uma boca de bronze; os olhos, ao fixar-se, assemelhavam dois clarões de tiro, partindo subitamente de entre as sarças tenebrosas das sobrelhas unidas; era lívido – mas, aqui e além na pele, corriam-lhe as raias sanguíneas como num velho mármore fenício.

Veio-me à ideia de repente que tinha diante de mim o Diabo: mas logo todo o meu raciocínio se insurgiu resolutamente contra esta imaginação.”¹²⁰ (p. 89)

A partir desta descrição, o leitor facilmente se apercebe que o “indivíduo corpulento” é, afinal, o Diabo, cuja aparência deixa transparecer, curiosamente, sinais da contemporaneidade do autor, coexistindo, nesta personagem, traços físicos assustadores, que se manifestam somente ao nível do rosto, e vestuário burguês próprio da época, integrando-se, a mesma, no contexto social em que surge e afastando-se de uma figura demoníaca tradicional e universal. A assunção de que se trata do senhor Diabo também é feita por Teodoro, ainda que seja imediatamente posta de parte, mantendo o cepticismo necessário para fazer sentir ao destinatário do discurso que não está a ser enganado:

“Eu nunca acreditei no Diabo – como nunca acreditei em Deus.” (p. 89)

Aqui transparecem dois pólos opostos que apenas resultam (enquanto entidades pertencentes a determinada crença) se coexistirem, ou seja, se acreditamos num, acreditamos no outro, tendo em conta a educação católica de que Eça fala no prefácio a *O Mandarim*. O contrário também pode acontecer. Daí que Teodoro duvide da presença do Diabo na sua sala, pois não acreditando em Deus, também não pode acreditar no Diabo.

Este cenário altera-se e, a dada altura da narrativa, Teodoro convence-se da veracidade da ocorrência sobrenatural, não só pela aparência exterior, apenas perceptível facialmente, mas, sobretudo, pelo seu discurso seguro, dominador e sedutor, aliciando Teodoro com promessas de luxo e de sucesso junto das mulheres. Ao

¹²⁰ Destaca-se, nesta passagem, o procedimento catafórico para assegurar a coesão referencial do texto, na medida em que apenas no fim desta estranha descrição da personagem, o leitor toma conhecimento de que a mesma diz respeito ao diabo.

convencer-se de que é quem lhe fala, o crédito de Teodoro como testemunha não sofre, porém, grande abalo, devido a todo o cepticismo que marcou a sua posição, “assim se propiciando uma mais completa adesão por parte do receptor real do enunciado” (Furtado, 1980: 57).

A presença do Diabo imprime à história grande parte da sua funcionalidade fantástica e acentua o carácter negativo do sobrenatural, conveniente à narrativa fantástica, na medida em que contribui para a transgressão da ordem natural das coisas, ao contrário do sobrenatural positivo que funciona como elemento coadjuvante no equilíbrio do real. Em *O Mandarim* é visível essa negatividade, que será irreversível para Teodoro, pois os remorsos e o espírito do chinês morto irão assolá-lo até ao fim dos seus dias, dado que cede às investidas do demónio e estabelece um pacto com ele: “It commits that person to a contractual obligation with a metaphysical entity in return for services (...). This is frightening because most people are terrified both by the thought of contact with a spiritual intelligence (which may even claim not to believe in) and also by the thought of achieving his goals” (Black e Hyatt, 1993: 46). Apesar de conseguir atingir os seus objectivos, Teodoro fá-lo de forma criminosa, o que constituirá um peso para a sua consciência.

A vida de Teodoro é inexoravelmente alterada e o que parecia ser um bom negócio revela-se um tormento para o espírito, levando-o a implorar pela sua antiga existência de burguês remediado:

“– Livra-me das minhas riquezas! Ressuscita o Mandarim! Restitui-me a paz da miséria! (p. 191)

Contudo, como nos ensina o texto queirosiano, é impossível voltar atrás, sendo Teodoro obrigado a aliar riqueza e remorso, pois a pobreza e a paz de espírito estão para sempre perdidos.

Em jeito de conclusão, devemos salientar o facto de *O Mandarin* ser alheio à observação minuciosa e objectiva da realidade por parte do seu autor e que caracteriza a concepção de outros romances, pois Eça fantasia uma China que não conheceu: “Ora, a sua China não foi vista e examinada com os seus próprios olhos, porém imaginada e criada a partir de informações colhidas em textos alheios” (Berrini, 1992: 15). A escolha deste país serve a dimensão fantástica do texto, cujos mistério e exotismo advêm do seu afastamento geográfico e cultural em relação à Europa. Este distanciamento facilita a decisão tomada por Teodoro, pois longe da vítima não constatará a consequência do peso do seu gesto. Podemos concluir que a moral da história está contida nos seguintes versos de Baudelaire: “Os cordéis que nos puxam, prende-os o Diabo! / Vemos que nos atraem as coisas nojentas; / Sem horror, através das trevas fedorentas, / Ao Inferno descemos, cada dia um passo”¹²¹.

As linhas de leitura lançadas ao longo deste capítulo desvendam os caminhos e atalhos percorridos por Eça de Queirós naquilo que designámos como “A Experiência Fantástica de Eça”. Na verdade, a obra do autor é rica e diversa em elementos fantásticos, enquanto manifestações de um género literário. No início da sua actividade como escritor, dotou as suas *Prosas Bárbaras* de um horror *grosso* e por vezes sobrenatural. Nos contos seleccionados, Eça recuou no tempo, mostrando-se devedor de

¹²¹ Charles Baudelaire, “Ao Leitor”, *As Flores do Mal* (1857), 1998, p. 45.

alguns pressupostos da ficção gótica, situando estas histórias em cenários medievais nos quais se dão acontecimentos estranhos que, até ao fim da narrativa, serão explicados racionalmente. O escritor experimentou, de igual modo, um tipo de policial bastante interessante e original, misturando-lhe ingredientes fantásticos, daí resultando *O Mistério da Estrada de Sintra*, que podemos considerar, um romance híbrido do ponto de vista do conteúdo temático. Por sua vez, *O Mandarin* evidencia a reabilitação da fantasia na obra queirosiana, no qual está presente um tipo de fantástico afastado do factor horrífico, e dominado pelo inacreditável, facto visível em todo o enredo, desde a intervenção de um ente sobrenatural até ao castigo de um inocente e à recompensa do assassino.

Assim, Eça concretizou o seu fascínio pelo fantástico através de diferentes processos, temas, ambientes e personagens, recorrendo, especialmente, a um fantástico ligado à comunidade do horror, enquanto promotor de determinadas imagens.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste trabalho, pretendeu-se mostrar de que forma se processou a assimilação e consequente manipulação do elemento horrífico na obra de dois dos seus mais engenhosos utilizadores: Camilo Castelo Branco e Eça de Queirós. Os capítulos dedicados a estes dois escritores portugueses envolvem, no seu conjunto, cerca de trinta anos de produção literária, delimitados pelos anos de 1848 (“Maria! Não me mates, que sou tua mãe!” e “O Esqueleto”) e de 1880 (*O Mandarim*). Os textos escolhidos, que serviram de base e de orientação para este estudo, denotam uma propensão episódica no contexto da Literatura Portuguesa Oitocentista. Não obstante, encontrou em Camilo e em Eça dois exímios representantes e condicionou a criação literária de ambos em determinado momento das suas vidas. As suas obras apropriaram-se de aspectos do gótico (Camilo) e do fantástico (Eça), de um modo singular e pessoal, interseccionando características desses géneros com efeitos criativos individuais e apresentando, quase sempre, uma propensão para o horror, quer sob a forma de situações macabras derivadas da crueldade humana, quer de quadros negros resultantes de desígnios sociais.

O horror conheceu, neste estudo, dois tipos de aceção, que, embora passíveis de distinção, se complementam. Uma delas relaciona-se com a criação de um certo tipo de atmosfera, para a qual concorrem os mais variados elementos, tanto a nível do espaço e das ocorrências exegéticas, como das personagens. A outra prende-se com a resposta manifestada pela personagem e, em última análise, pelo leitor, a um acontecimento impressionante e, frequentemente, repulsivo. Assim, **horror** diferencia-se de **terror** precisamente porque deriva de situações concretas, que vão ganhando forma nas narrativas camilianas e eçianas aqui acolhidas. Por sua vez, o terror é fantasista,

resultando da contemplação de situações perigosas e desconhecidas, tendo um carácter imediato, e não contínuo, como acontece com o horror. Deste modo, o horror ocupa um espaço subjectivo e psicológico, ao passo que o terror, por ser súbito, vai-se atenuando, não sendo tão intenso. Por exemplo, um fuzilamento provoca terror, mas um corpo mutilado desencadeia horror. O horror pode ser considerado uma exteriorização do medo, constituindo, pois, uma reacção humana primária, que atinge um grau de satisfação, enquanto realidade literária: “One criterion for horror fiction is that we are compelled to read it swiftly, with a rising sense of the dread, and so total a suspension of ordinary skepticism, we inhabit the material without question and virtually as its protagonist; we can see no way out except to go forward. Like fairy tales, the art of the grotesque and horror renders us children again, evoking something primal in the soul” (Oates, 1997: 35)¹²².

Camilo serviu-se de muitos pressupostos góticos para desenvolver histórias confusas, melodramáticas, misteriosas e repletas de episódios inverosímeis, emaranhados num labirinto de segredos interligados, apenas desvendados no final, apresentando-nos variações originais da tradicional história gótica concebida por Horace Walpole. Insere-se, por isso, na seguinte definição: “In later variations, any kind of enclosed space, so long as it is associated with mysteries or secrets, may serve. Gothics usually feature several other elements: characters who are types rather than realistic and sharply individualized people; complex plots full of exciting and violent action; situations derived from the conflict between individual desire and social constraints, such as the necessity of marrying «appropriately»; supernatural or

¹²² Joyce Carol Oates, “Reflections on the Grotesque”, In: *Gothic*, 1997, pp. 34 – 38.

seemingly supernatural events; suspense motivated by family secrets, such as inheritance or kinship” (Williams, 1997: 128)¹²³.

Relativamente a Eça de Queirós, a sua primeira fase de vida literária é regulada por uma nova moda, em voga na Europa do século XIX: “Ao aclimatar novos temas, motivos e figuras, ao encontrar diferentes artifícios, esquemas e processos, o fantástico procurava manter vivo o evidente fascínio que, de todos os tempos, o sobrenatural exerceu sobre o leitor” (Oliveira, 1992: 29). Os primeiros textos de Eça continuam a efectivar tal fascínio junto dos leitores, não só pelo recurso ao sobrenatural, mas, em especial, pela originalidade com que o grotesco dos quadros apresentados é desenvolvido, constituindo um caleidoscópio de impressões e sensações, acontecimentos e imagens unidos pela tónica do horror.

Mais tarde, numa outra fase dominada pelo naturalismo e pelo realismo, e depois de uma breve, mas marcante, incursão pelo romance policial (*O Mistério da Estrada de Sintra*), Eça voltou a enveredar pelos caminhos da fantasia, dando à estampa *O Mandarin*, obra que vive de um sobrenatural religioso paradoxal, na medida em que dá primazia ao Diabo, como representante da religião católica e pólo oposto de Deus, cuja existência depende da existência daquele.

Por um lado, as narrativas de Camilo Castelo Branco e de Eça de Queirós subsidiaram a compreensão do processo que faculta a manutenção de aspectos como a ambiguidade, o verosímil e o inesperado, tal como a sua importância na alusão a medos e receios partilhados por toda a sociedade. Por outro lado, permitiram verificar que a literatura gótica e a literatura fantástica se orientam por determinadas regras e

¹²³ Anne Williams, “Edifying Narratives”, In: *Gothic*, 1997, 121 – 150.

paradigmas que possibilitam a sua construção, embora possam, de algum modo, travar a sua espontaneidade.

A actual recepção da ficção gótica e da ficção fantástica leva-nos a concluir que ambas continuam vivas e produtivas, do ponto de vista estético-literário, porque os textos dos seus primeiros representantes são ainda avidamente lidos, quer pelo simples prazer que a leitura oferece, quer pela desafiante descoberta de novos indícios por disseminar e decifrar. Para além disso, são inúmeros os autores contemporâneos que apresentam variações góticas e fantásticas, herdadas dos géneros literários dos séculos XVIII e XIX, de que são exemplo Anne Rice, Stephen King ou Marion Zimmer Bradley, cujas obras lidam igualmente com o horror, de contornos diferentes, pois este elemento acompanha as transformações sociais e os novos medos que estas acarretam.

Uma nova tendência, devedora do imaginário gótico-fantástico, tem vindo também a ganhar terreno no domínio da literatura e do cinema: a ficção científica. O romance de ficção científica atinge o seu auge no final da década de 1940 e prova que a atracção do ser humano pelo desconhecido não conhece fronteiras, virando-se para fora dos limites terrestres, quando tudo o resto esgotou a sua curiosidade. A ficção científica valoriza a intervenção do sobrenatural negativo, à semelhança de muitos textos do fantástico, a qual se concretiza, *grosso modo*, na aparição de uma nave espacial que transporta seres extraterrestres. O seu objectivo é a exploração e, por vezes, destruição do nosso planeta. Também lida, frequentemente, com a antecipação do desenvolvimento tecnológico, especulando sobre as consequências negativas que o mesmo pode originar. Em comum com o gótico, este tipo de narrativa tem a valorização da intriga, em detrimento do aprofundamento psicológico das personagens. Ao fazer isso, a ficção científica e a fantasia, em geral, pode “libertar-nos do insuportável ramerrão e distrair-

-nos dos terrores – reais ou imaginados – graças a uma fuga para situações exóticas, perigosas, que têm sempre um fim feliz. Mas outra coisa que a fantasia pode fazer por nós é normalizar aquilo que é psicologicamente insuportável, fazendo que nos acostumemos a isso” (Sontag, 1965: 262).

O interesse pelo horror prolongou-se, no campo da Literatura Portuguesa, pelo século XX, ainda que pontualmente, pois é difícil aduzir um escritor cuja obra seja marcadamente *negra*. Fernando Pessoa, Mário de Sá Carneiro, José Régio, Jorge de Sena, Domingos Monteiro, Branquinho da Fonseca e, mais recentemente José Cardoso Pires e Ana Teresa Pereira, são alguns nomes que se deixaram seduzir pelas várias modalidades que o horror pode assumir – estranho, misterioso, morte –, tendo substituído os subterrâneos das construções góticas, pelos subterrâneos da mente, facto consequente do progresso das ciências ligadas ao espírito humano. Porém, como Maria Leonor Machado de Sousa oportunamente registou, “os escritores a quem o desconhecido atrai encontram cada vez mais a dificuldade de imaginar situações que a lógica fria e o saber do homem do século XX possam aceitar, sem uma noção de ridículo. Não se trata de fazer que o leitor acredite, mas sim de estabelecer com ele uma corrente de simpatia que altere por momentos o plano do real e faça vibrar emoções que a rotineira vida diária quase abafa” (Sousa, 1979: 80). Por isso, desponta, no século XXI, a ficção científica, como resposta à exploração de novas temáticas e de novas manifestações do horror, alheias ao conhecimento humano. Por este motivo, qualquer definição de gótico, fantástico e géneros afins deixará, inevitavelmente, uma fenda, para que seja possível, a qualquer momento, a introdução de novas directrizes, que apenas o desenvolvimento cultural e científico das sociedades poderá determinar.

BIBLIOGRAFIA

1. Textos de Camilo Castelo Branco

“O Esqueleto”, (1848), *O Esqueleto*, Lisboa: Edições Rolim, 1985, pp. 22 – 43.

“Maria! Não me mates, que sou tua mãe!” (1848), *As Novelas de Camilo*, ed. de Alexandre Cabral, vol. I, 1979, Lisboa: Livros Horizonte, pp. 175 – 184.

Anátema (1851), ed. de Ernesto Rodrigues, Porto: Edições Caixotim, 2003.

Mistérios de Lisboa I, II e III (1854), *Obras Completas de Camilo Castelo Branco*, vol. I, dir. de Justino Mendes de Almeida, Porto: Lello & Irmão Editores, 1982, pp. 289 – 936.

“A Caveira” (1855), *O Esqueleto*, Lisboa: Edições Rolim, 1985, pp. 52 – 74.

Livro Negro de Padre Dinis I e II (1855), *Obras Completas de Camilo Castelo Branco*, vol. I, dir. de Justino Mendes de Almeida, Porto: Lello & Irmão Editores, 1982, pp. 1187 – 1481.

A Freira no Subterrâneo (1871, trad. 1872), Mem Martins: Publicações Europa-América, 2000.

“Maria Moisés” (1876), *Novelas do Minho II*, ed. de Alexandre Cabral, Lisboa: Círculo de Leitores, 1982, pp. 5 – 76.

2. Textos de Eça de Queirós

Prosas Bárbaras (1866 / 1867), fix. do texto e notas de Helena Cidade Moura, Lisboa: Livros do Brasil, 2001.

O Mistério da Estrada de Sintra (1870), Porto: Lello & Irmão Editores, 1979.

O Mandarin (1880), Edição Crítica das Obras de Eça de Queirós, ed. de Beatriz Berrini, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1992.

Contos (1902), org. de Luiz Fagundes Duarte, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1989.

Contos II, Edição Crítica das Obras de Eça de Queirós, ed. de Marie-Hélène Piwnik, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2003.

3. Outros Textos Literários

Braga, Teófilo, *Contos Fantásticos* (1865), Lisboa: Hugin Editores, 2001.

Brontë, Emily, *O Monte dos Vendavais* (1847), Alfragide: Ediclube, 1997.

Carvalho, Álvaro do, *Contos* (1866), Lisboa: Relógio d'Água, 1990.

Doyle, Arthur Conan, *Histórias Extraordinárias*, Lisboa: Guimarães Editores, 2003.

Dumas, Alexandre, *Histórias Sobrenaturais*, Lisboa: Guimarães Editores, 2003.

Gama, Arnaldo, *Paulo, O Montanhês* (1853), Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1981.

Guerreiro, Fernando, *Gótico*, Lisboa: Black Sun Editores, 1999.

Herculano, Alexandre, *Eurico, o Presbítero*, (1844), Lisboa: Círculo de Leitores, 1986.

Melo e Castro, E. M. de, ed. (1974), *Antologia do Conto Fantástico Português*, Lisboa: Arte Mágica Editores, 2003.

Peixoto, José Luís, *Uma Casa na Escuridão*, Lisboa: Temas e Debates, 2002.

Pessoa, Fernando (sob o pseudónimo de Alexander Search), *Um Jantar Muito Original* (1907), trad. Maria Leonor Machado de Sousa, Lisboa: Relógio d'Água, 1988.

Poe, Edgar Allan, *Contos Policiais*, Lisboa: Guimarães Editores, 2003.

_____, *Histórias Extraordinárias*, Alfragide: Ediclube, 1997.

Radcliffe, Ann, *O Italiano ou O Confessionário dos Penitentes Negros* (1797), Lisboa: Editorial Estampa, 1979.

Sá-Carneiro, Mário de, *A Confissão de Lúcio* (1915), Lisboa: Editorial Ática, 2000.

Saramago, José, *O Homem Duplicado*, Lisboa: Editorial Caminho, 2002.

Walpole, Horace, *O Castelo de Otranto* (1764), Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

4. Textos sobre Camilo Castelo Branco

AAVV., *Camilo – Leituras Críticas*, Porto: Edições Caixotim, 2003.

Baptista, Abel Barros, *Camilo e a Revolução Camiliana*, Lisboa: Quetzal Editores, 1988.

Bessa-Luís, Agustina, *Camilo – Génio e Figura*, Lisboa: Editorial Notícias, 1996.

Cabral, Alexandre, *As Novelas de Camilo*, Lisboa: Portugália Editora, 1961.

_____, *Subsídio para uma Interpretação da Novelística Camiliana*, Lisboa: Livros Horizonte, 1985.

_____, *Dicionário de Camilo Castelo Branco*, Lisboa: Editorial Caminho, 1989.

Chorão, João Bigotte, *O Essencial Sobre Camilo*, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1996.

Coelho, Jacinto do Prado, *Introdução ao Estudo da Novela Camiliana* (1946) Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2001.

_____, “Camilo na Interpretação de Pascoaes”, *O Penitente* (1942), Lisboa: Assírio & Alvim, 2002, pp. 205 – 209.

Martins, Francisco, *Camilo Quando Jovem Escritor*, Porto: Edições Afrontamento, 1990.

Moutinho, José Viale, *Notas sobre Ossadas Camilianas* (“Prefácio” a *O Esqueleto*), Lisboa: Edições Rolim, 1985.

Pascoaes, Teixeira de, *O Penitente* (1942), Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.

Rodrigues, Ernesto, “Prefácio” a *Anátema*, Porto: Edições Caixotim, 2003, pp. 7 – 20.

5. Textos sobre Eça de Queirós

AAVV., *Leituras* N° 7, Outono 2000.

Batalha Reis, Jaime, “Introdução” a *Prosas Bárbaras* (1903), fix. do texto e notas de Helena Cidade Moura, Lisboa: Livros do Brasil, 2001, pp. 7 – 46.

Borges, Jorge Luis, “José María Eça de Queiroz: El Mandarín”, *Biblioteca Personal* (1988), Madrid: Alianza Editorial, 1998.

Gonçalves, Henriqueta M. A., *A Pragmática Narrativa e o Confronto de Estéticas em Contos de Eça de Queirós*, Instituto Politécnico de Bragança, 1994.

Lins, Álvaro, *História Literária de Eça de Queirós* (1939), Lisboa: Bertrand, 1959.

Matos, A. Campos (org. e coord.), *Dicionário de Eça de Queiroz* (1988), Lisboa: Editorial Caminho, 1993.

Peixinho, Ana Teresa, *A Génese da Personagem Queirosiana em Prosas Bárbaras*, Coimbra: Minerva Literatura, 2002.

Queirós, Eça de, “Carta-Prefácio: A Propos du «Mandarim»”, *O Mandarim*, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1992, pp. 196 – 199.

Queirós, Eça de e Ortigão, Ramalho, “Prefácio” a *O Mistério da Estrada de Sintra* (1884), Porto: Lello & Irmão Editores, 1979.

Reis, Carlos e Milheiros, Maria do Rosário, *A Construção da Narrativa Queirosiana*, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1989.

Reis, Carlos, *Estatuto e Perspectiva do Narrador na Ficção de Eça de Queirós*, Coimbra: Almedina, 1975.

_____, *Estudos Queirosianos, Ensaio sobre Eça de Queirós e a sua Obra*, Lisboa: Presença, 1999.

Santana, Francisco e Leitão, Maria Ilda, *Dicionário das Personagens de Eça de Queirós*, Lisboa: Editorial O Livro, 1987.

Saraiva, António José, *As Ideias de Eça de Queirós*, Lisboa: Gradiva, 2000.

Sequeira, Maria do Carmo Castelo Branco, *Prosas Bárbaras: A Germinação da Escrita Queirosiana*, Dissertação de Mestrado em Literaturas Românicas Modernas e Contemporâneas, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1985.

_____, *A Dimensão Fantástica na Obra de Eça de Queirós*, Porto: Campo das Letras, 2002.

Simões, Maria João Albuquerque Figueiredo, *Ideias Estéticas de Eça de Queirós*, Dissertação de Doutoramento em Literatura Portuguesa, Universidade de Coimbra, 2000.

6. Literatura Gótica e Literatura Fantástica

Apter, T. E., *Fantasy Literature: An Approach to Reality*, Bloomington: Indiana University Press, 1982.

Armistead, Lucie, *Theorising the Fantastic*, Oxford: Oxford University Press, 1996.

Baldick, Chris (ed.), *The Oxford Book of Gothic Tales* (1992), Oxford: Oxford University Press, 2001.

Barker, Clive, “On Horror and Subversion”, In: *Gothic Horror*, London: Macmillan Press, 1998, pp. 99 – 100.

Black, S. Jason e Hyatt, Christopher S., *Pacts with the Devil* (1993), Las Vegas: New Falcon Publications, 2002.

Bloom, Clive (ed.), *Gothic Horror*, London: Macmillan Press, 1998.

Ellis Markman, *The History of Gothic Fiction*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2000.

Ferreira, Manuel Cintra, “A Sedução do Medo”, *Expresso*, 27 Fevereiro 1999, pp. 52 – 53.

França, José-Augusto, *O Romantismo em Portugal* (1974), Lisboa: Livros Horizonte, 1999.

Friedemann, Joë, “De Melmoth à Gwynplaine: Aspects du rire romantique”, *Littératures* n° 22, Printemps 1990, Presse Universitaire Mireul – Toulouse, pp. 65 – 81.

Furtado, Filipe, *A Construção do Fantástico na Narrativa*, Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

Gomes, Manuel João, “Introdução” a *O Castelo de Otranto*, Lisboa: Editorial Estampa, 1978, pp. 7 – 12.

Gouveia, Teresa Isabel Gonçalves, *O Fantástico na Produção Contista de Mário de Carvalho*, Dissertação de Mestrado em Ensino da Língua e Literatura Portuguesas, Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, Vila Real, 2001.

Grunenberg, Christoph, *Gothic*, Boston: Institute of Contemporary Art, 1997.

Jackson, Rosemary, *Fantasy: The Literature of Subversion*, New York: Methuen, 1981.

Júdice, Nuno, “Prefácio” a *A Estranha Morte do Professor Antena* (1913 / 1914) de Mário de Sá-Carneiro, Sintra: Colares Editora, 2000, pp. 5 – 11.

Killen, Alice M., *Le Roman Terrifiant ou Roman Noir, De Walpole a Anne Radcliffe et son influence sur la Littérature Française jusqu’en 1840*, Paris: Librairie Ancienne Édouard Champion, 1923.

Lovecraft, H. P., *Supernatural Horror in Literature* (1945), New York: Dover Publications, 1973.

_____, *Horror em Red Hook*, trad. E. Leão Maia, Lisboa: Vega, 1991.

Macedo, António, “Introdução” a *Contos Fantásticos*, Lisboa: Hugin Editores, 2001, pp. 6 – 16.

Maia, E. Leão, “Prólogo” a *Horror em Red Hook*, Lisboa: Vega, 1991, pp. 19 – 21.

Maldonado, Fátima, “Medo Seu e dos Outros”, *Expresso*, 27 Fevereiro 1999, pp. 54 – 55.

Marinho, Maria de Fátima, *O Romance Histórico em Portugal*, Porto: Campo das Letras, 1999.

Oliveira, Maria do Nascimento, *O Fantástico nos Contos de Álvaro do Carvalho*, Lisboa: Biblioteca Breve, 1992.

Paneiro, Rosita Silveirinha Paneiro, *O Fantástico - Espaço de Liberdade - em Mário de Carvalho*, Dissertação de Mestrado em Letras Vernáculas (Literatura Portuguesa), Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1990.

Santos, Maria Manuel Botelho Carvalhais dos, *O Fantástico na Ficção de A. M. Pires Cabral*, Dissertação de Mestrado em Ensino da Língua e Literatura Portuguesas, Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, Vila Real, 2000.

Sousa, Maria Leonor Machado de, *A Literatura “Negra” ou de Terror em Portugal (séculos XVIII e XIX)*, Lisboa: Editora Novaera, 1978.

_____, *O “Horror” na Literatura Portuguesa*, Lisboa: Biblioteca Breve, 1979.

_____, “Introdução” a *Paulo, O Montanhês*, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1981, pp. 9 – 31.

Stevens, David, *The Gothic Tradition*, Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

Todorov, Tzvetan, *Introdução à Literatura Fantástica* (1968), trad. Maria Clara Correa Castello, S. Paulo: Editora Perspectiva, 1992.

Vilas-Boas, Gonçalo e Sampaio, Maria de Lurdes (orgs.), *Crime, Detecção e Castigo, Estudos Sobre Literatura Policial*, Porto: Granito Editores e Livreiros, 2001.

7. Teoria e História Literária

Bachelard, Gaston, *On Poetic Imagination and Reverie* (1971), selected, translated and introduced by Colette Gaudin, Dallas: Spring Publications, 1998.

Barthes, Roland, *S/Z*, Lisboa: Edições 70, 1970.

Bruno, Sampaio, *A Geração Nova* (1885), Porto: Lello & Irmão Editores, 1987.

Buescu, Helena Carvalhão (dir.), *Dicionário do Romantismo Literário Português*, Lisboa: Editorial Caminho, 1997.

Chevalier, Jean e Gheerbrant, Alain, *Dicionário dos Símbolos*, Lisboa: Círculo de Leitores, 1997.

Jauss, Hans Robert, *A Literatura como Provocação, (História da Literatura como Provocação Literária)*, Lisboa: Vega, 1993.

Machado, Álvaro Manuel (org.), *Dicionário de Literatura Portuguesa*, Lisboa: Presença, 1996.

Maupassant, Guy de, *Chroniques*, Paris: Editions Rive Droite, 2004.

Reis, Carlos, *O Conhecimento da Literatura*, Coimbra: Livraria Almedina, 1995.

Rodrigues, Ernesto, *Mágico Folhetim – Literatura e Jornalismo em Portugal*, Lisboa: Editorial Notícias, 1998.

Saraiva, António José e Lopes, Óscar, *História da Literatura Portuguesa*, Porto: Porto Editora, 1996.

Tacca, Oscar, *As Vozes do Romance* (1978), trad. Margarida Coutinho Gouveia, Coimbra: Almedina, 1983.